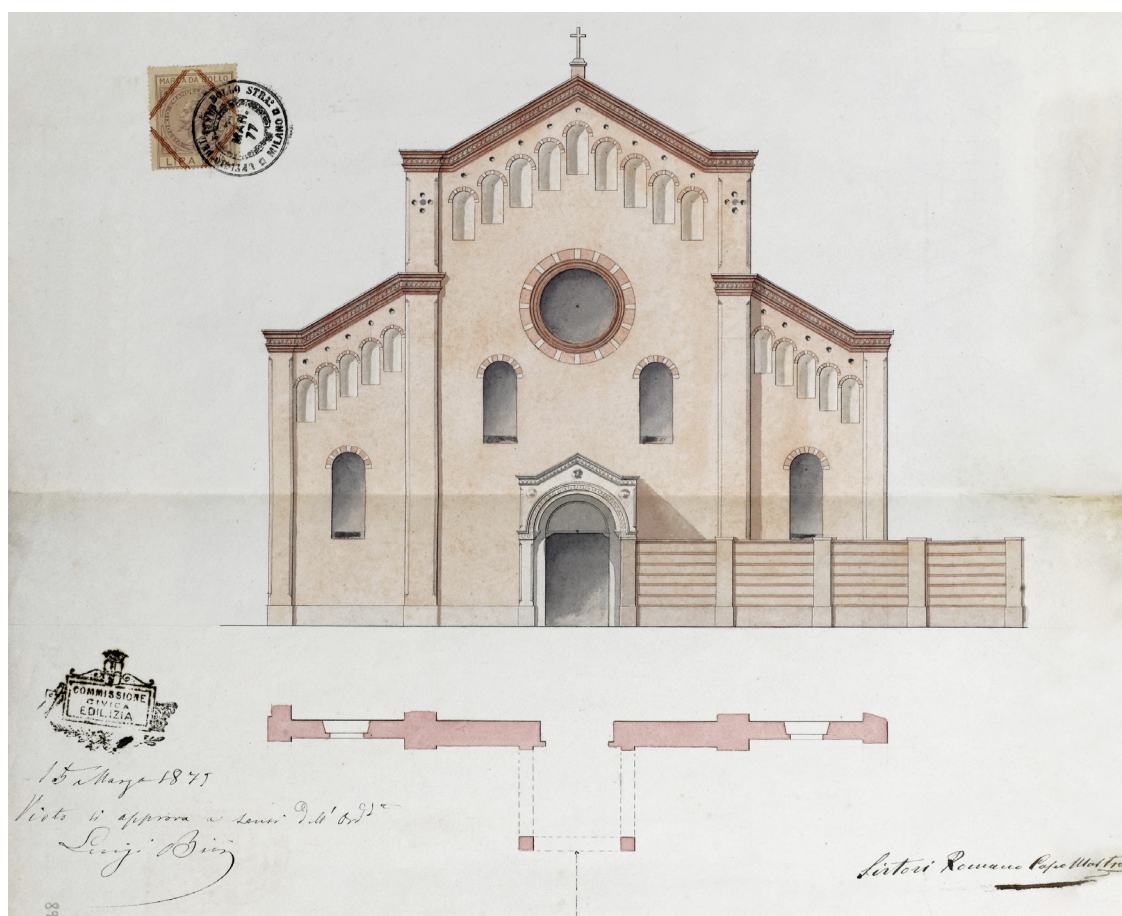


# Ferdinando Zanzottera

# Architettura del XIX secolo



# Il convento del Sacro Cuore a Milano dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini

Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda





# ARCHITETTURA DEL XIX SECOLO



Ferdinando Zanzottera

# ARCHITETTURA DEL XIX SECOLO

*Il convento del  
Sacro Cuore a Milano  
dell'Ordine dei  
Frati Minori Cappuccini*

Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda



Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda

Progetto grafico

*Stefano Cerrato - Ferdinando Zanzottera*

Prefazione di

*Maria Antonietta Crippa*

Politecnico di Milano

Testi di

*Ferdinando Zanzottera*

Politecnico di Milano

Stampa

*Mascarini Giulia - Calcinato (BS)*

Editing

*Gloria Chiappani Rodichevski*

Crediti fotografici:

*Tutte le fotografie provengono dall'Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi, che si ringrazia, nelle persone di padre Costanzo Cargnoni e di padre Agostino Colli, per la gentile concessione e la competente collaborazione. Fanno eccezione le seguenti immagini:*

*pagine 20-21, 32, 72-73, 74 e 76*

*(Archivio Storico Civico di Milano);*

*pagine 6, 12, 28, 78, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 94 sn, 95, 96, 104, 105, , 108, 116 e 122*

*(fotografie di Ferdinando Zanzottera).*

Nessuna parte di questo libro può essere duplicata, riprodotta, o trasmessa in qualsiasi forma e mezzo (elettronico, digitale, analogico, meccanico o altro) senza l'autorizzazione esplicita di ISAL e/o dell'autore.

© ISAL (Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda)

Palazzo Arese Jacini, P.za Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno

ISBN 9788885153288

Prima edizione: 2016

# Indice

Pagina 7    **PREFAZIONE**

Pagina 13    **FONDAZIONE E MODIFICHE DEL COMPLESSO CONVENTUALE**

Pagina 29    **IL PRIMO ASPETTO CONVENTUALE E L'EDIFICAZIONE DELLA NUOVA CHIESA**

pagina 45    LA NECESSITÀ DI AMPLIARE LA CHIESA DI FRA ANGELO OSIO DA CASSANO D'ADDA

pagina 50    I PROGETTI NON REALIZZATI DI AUGUSTO BRUSCONI, CESARE NAVA E GIORGIO COMBI

pagina 71    LA COSTRUZIONE DELLA NUOVA CHIESA E L'OPERATO DI GIORGIO COMBI E PAOLO MEZZANOTTE

Pagina 109    **ISTRUMENTO A ROGITO DEL NOTAIO DOTTORE DOMENICO MORETTI**

Pagina 117    **LA “NUOVA CHIESA” DESCRITTA E COMMENTATA DA MARESCOTTI**

Pagina 123    **CENNI BIBLIOGRAFICI E SINTETICO REGESTO ICONOGRAFICO DEL PROGETTO COMBI MEZZANOTTE**







## *Prefazione*

# IMPEGNO STORIOGRAFICO A FAVORE DELLE ARCHITETTURE DEL XIX SECOLO

MARIA ANTONIETTA CRIPPA

Perché si comprenda attualità e portata delle ricerche qui presentate da Ferdinando Zanzottera, è indispensabile tracciare il profilo di una premessa storiografica, sia pure sintetico e senza preoccupazioni di completo svolgimento genealogico. Occorre, detto altrimenti, richiamare lo sfondo storico critico nel quale il saggio si inserisce, in gestazione da tempo, a tratti anzi più volte emerso e di recente tornato in primo piano<sup>1</sup>.

Come è noto, a partire dalla seconda metà del XX secolo è divenuta unanime la consapevolezza che l'architettura moderna, con pre-annunci verso la fine del XVIII secolo e più robuste emergenze in quello successivo soprattutto dal 1860 circa in poi, ha acquisito dimensione storica secondo una fenomenologia a doppio registro, internazionale e nazionale, e un orientamento progressivo in direzione di quell'insieme di architetture in prima battuta raccolte nell'unitario movimento moderno. Una storiografia specialistica ha consolidato e diffuso quest'importante presa di coscienza, fornendo un'immagine evidente e insieme varia e complessa di noi stessi, come uomini contemporanei, nella produzione di un vasto insieme di manufatti di qualità, capolavori in alcuni casi. Moderno e contemporaneo divennero per molti, oggi lo sono ancora per alcuni, aggettivi nel significato coincidenti.

Nelle sue più importanti sintesi manualistiche questa storiografia, proiettata verso un futuro da costruire, è stata fortemente contrassegnata da tensione morale egualitaria e democratica, connessa alla volontà di contribuire all'impegno dei progettisti e degli urbanisti, riconosciuti portatori di alte esigenze civili, a costruire un ambiente umano radicalmente rinnovato, rispetto a quello ereditato dal passato, come condizione indispensabile per una migliore vita comune e personale. L'orizzonte storico geografico, oggetto d'indagine e pertanto di narrazione, ha riguardato, in modo quasi esclusivo, l'Europa occidentale, ignorando le sue nazioni ad est ancora sotto il regime sovietico fin quasi alla fine del XX secolo, e l'America del nord, con pochi cenni a quella del sud.

Si misero a fuoco non solo ricerche formali che davano spazio a materiali e tecnologie costruttive innovative in un orientamento funzionale, assunto in chiave di ordinamento razionale di tutte le componenti, ma anche formule non tradizionali di disegno urbano, tese ad conformare habitat umani coerenti con una sempre più generalizzata industrializzazione. La produzione d'architettura dell'Ottocento parve, nella gran parte di queste narrazioni, meno rilevante, all'infuori di pochi eccezionali casi, sia degli assunti teorici che la promuovevano sia dell'aspirazione al ridisegno urbano che la mobilitava. Per queste ragioni, a parte casi eccezionali, essa venne storicizzata con scarso rigore filologico e critico. L'Ottocento assunse, di conseguenza, figura di secolo di transizione, di passaggio obbligato all'architettura moderna. Lo si concepì e lo si presentò come premessa a quest'ultima, cercando in esso ogni traccia di aspirazione, ogni tentativo teorico e pratico di anticipazione o di orientamento all'inedito.

Per varie ragioni, soprattutto per una diffusa insoddisfazione delle moderne sperimentazioni a scala urbana e per l'emergere di una modernità architettonica di maniera, a partire dagli anni settanta e ottanta del secolo scorso, è emersa tuttavia anche una rinnovata attenzione, nei confronti di luoghi carichi di memorie, di maggiore e minore rilevanza artistica, accompagnata, per una breve fase, da un orientamento progettuale post-moderno, presto tuttavia emarginato. Anche la costruzione storiografica avvertì la scossa: si iniziò da allora a riflettere sui caratteri propri delle

ricerche costruttive e figurative dell'Ottocento, documentandone l'ampia produzione e le sue interne ragioni, da una parte; dall'altra, ci si rese conto di dover distinguere tra loro i piani storiografici: del progetto d'architettura, delle tecnologie costruttive, della città e dei processi urbanistici e più in generali pianificatori, del territorio e del paesaggio.

Due importanti ricadute di questa svolta, sia nella *forma mentis* di progettisti e urbanisti sia in quella di più vasti settori di cultura, stanno prendendo consistenza sempre maggiore negli ultimi decenni: da una parte, emerge l'importanza della morfologia degli insediamenti urbani ereditati dal passato, intesa come matrice non più negata ma neppure da rispettare secondo integrale conservazione se non per casi eccezionali, bensì da 'rigenerare'; dall'altra, è maturata una differenziazione del progetto contemporaneo, dalla produzione d'architettura eclettica del XIX secolo, non più in chiave totalmente oppositiva, perché attenta ad assumere, con il deciso e confermato scarto linguistico, i complessi rapporti dimensionali, volumetrici e di decoro che la generale 'rigenerazione' porta con sé. Si è aperta contemporaneamente la necessità di una specifica revisione storica, necessariamente specialistica.

Si aggiunga che, a partire dall'inizio del XXI secolo e anche in ragione della messa a punto di più approfondite e allargate conoscenze favorite da mutati assetti geopolitici, i manuali dell'architettura moderna tendono ad occuparsi sempre più solo della produzione del XX secolo, diffusa abbondantemente in varie parti del mondo e in costante crescita, relegando a premesse estremamente sintetiche quanto accadde tra fine del XVIII e lungo il XIX secolo.

La mole stessa di tale fenomenologia, relativa a un quadro geografico di un'ampiezza impensabile precedentemente, ha implicato un deciso slittamento dell'attenzione di molti studiosi solo verso gli eventi del Novecento, rendendo più difficile la percezione di una modernità sviluppata in due secoli e articolata, al proprio interno in termini, di volta in volta, di salda continuità, di scarti, di contrasti, di rotture, di aspirazioni utopiche. Il processo in corso contiene dunque notevoli rischi, sia dal punto di vista storiografico sia nei confronti di una condivisa riflessione sulle componenti della modernità architettonica; d'altro canto esso può dar luogo a salutari revisioni dal momento che spesso la modernità è stata eccessivamente concepita in termini progressivi dal XIX secolo al XX, quindi secondo un più o meno esplicito orientamento deterministico.

In questa non facile dinamica di orientamenti e conseguenti approfondimenti, si è aperto lo spazio per una storiografia più rigorosa, più fondata filologicamente, sulla produzione dell'Ottocento, a tutte le scale dall'urbana a quella del singolo edificio. Tale produzione non risulta vastissima, almeno per ora, soprattutto se la si paragona con quella relativa alla produzione di singoli maestri moderni, ritenuti tuttora protagonisti del secolo XX benché la loro personalità si sia formata nella seconda metà del secolo precedente.

Grazie ad essa inoltre, può essere diversamente osservata la convergenza di intenzioni storiciste e eclettiche che ha contrassegnato il volto di molte città, soprattutto europee, fino a XX secolo inoltrato. Non più letta in chiave di ritardo culturale, essa appare opzione di cultura da comprendere ex novo e indipendentemente da rifiuti o celebrazioni. Ritorna attuale di conseguenza la necessità di valutarne intrinseche ragioni e qualità di esiti. Anche il passaggio dall'architettura neoclassica, a sua volta spesso anello di congiunzione e/o distinzione tra XVIII e XIX secolo, a quella eclettica torna ad attrarre l'attenzione degli studiosi. Singolarmente interessante a questo riguardo è il caso di Milano; oggi si può cogliere meglio l'attualità del testo di Giovanni Muzio (1893-1982) a favore degli architetti della Milano ottocentesca<sup>2</sup>.

Nel quadro storiografico aperto e articolato sopra brevemente richiamato si iscrive lo studio qui proposto da Ferdinando Zanzottera, fondato su esauriente esplorazione degli archivi comunali e dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini. Esso affronta un caso milanese di non secondaria importanza, con la strumentazione storico critica e l'accuratezza filologica necessaria rispetto a committenza, progettisti, connessioni con il disegno urbano di Milano in rapida crescita, impegnandosi a fondo anche in una puntuale lettura stilistica dei diversi progetti e del loro

esito costruttivo, in particolare nella chiesa conventuale. Il metodo messo a punto consente la formulazione di una gamma molto articolata di confronti con la coeva produzione milanese religiosa e civile, pubblica e privata.

Tema centrale è l'edificio chiesa, importante lungo tutto il XIX secolo a livello internazionale, anche dal punto di vista quantitativo, e concepito come momento di sintesi delle arti visive e come emergenza urbana con carattere monumentale. Nel presente caso di studio si esaminano i progetti e la realizzazione di una chiesa conventuale aperta sulla città, che venne, nella prima fase della sua storia, progettata da un frate, Angelo Osio, secondo un criterio procedurale di antica ascendenza negli ordini religiosi, sempre attenti ad una comunicazione in grado di comporre messaggio evangelico e atti liturgici secondo specifici accenti elaborati qui spazialmente e figurativamente al proprio interno, da monaci o frati. Così accadde in molti ordini religiosi medievali; questo stesso processo è stato documentato per l'ordine ignaziano<sup>3</sup>. Risulta evidente di conseguenza la stretta corrispondenza, nello spazio interno della prima chiesa cappuccina qui studiata, alle esigenze d'uso e simboliche di semplicità e nobiltà espresse dalla comunità religiosa, che guardava al medioevo, al romanico in particolare, come a propria rappresentazione ideale, e intendeva la povertà come essenzialità e utilizzo, parco ma anche sapientemente artistico, di materiali poveri, come il legno, perché molto diffusi e non molto costosi, soprattutto per decori e finiture.

Lo storicismo evidente nel progetto di Osio e nei disegni che ne documentano la realizzazione, viene in un certo senso rielaborato e insieme, per molti aspetti, se non tradito certamente disarticolato nella successiva sequenza di progetti di ampliamento della chiesa, nonostante l'affermata fedeltà ad esso da parte dei diversi progettisti che si susseguono, di volta in volta contestati o dalla comunità cappuccina o dai membri della Commissione edilizia dell'amministrazione comunale milanese o da ambedue.

Tra i progettisti spiccano i nomi di personalità di primo piano a Milano nella seconda metà dell'Ottocento e fino ai primi decenni del Novecento. Protagonista del clima eclettico e romantico milanese è stato l'ingegner Cesare Nava (1861-1933), collaboratore di Luigi Broggi (1851-1926) e proto-architetto della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, autore del primo restauro della settecentesca guglia principale della cattedrale. Più giovane di lui e altrettanto importante è l'ingegner Paolo Mezzanotte (1878-1969), professore presso il Regio Politecnico milanese, autore, oltre che del noto Palazzo delle Borse in Milano oggi detto Palazzo Mezzanotte, del celebre volume *Milano nell'arte e nella storia*, consultato da più generazioni fino a tempi recenti, del 1948. Ambedue personalità pubbliche di rilievo, autori di molte chiese e di loro completamento, nelle facciate in particolare, e di altri diversi e importanti progetti, anche di restauro.

La chiesa cappuccina del Sacro Cuore è dunque da ritenere testimonianza significativa dell'ultima fase eclettica milanese che si inoltra nei primi decenni del Novecento. Deve essere inoltre esaminata, come Zanzottera fa, anche sotto il profilo dell'evoluzione dell'architettura ecclesiastica lungo il XIX secolo e nel momento del suo risveglio a inizio del XX, che ebbe in Milano, presso la comunità religiosa Beato Angelico e presso il suo fondatore monsignor Polvara, un riferimento centrale nel quadro europeo.

Al nostro sguardo, segnato da un orientamento moderno del gusto distante soprattutto dai suoi caratteri ornamentali che non si saprebbe se definire più medievaleggianti o più déco o piuttosto più liberty, l'edificio non appare di eccezionale qualità formale. Il complesso conventuale di cui è parte quasi si nasconde oggi entro il fitto tessuto edilizio che lo avvolge, mentre l'imponente facciata della chiesa si impone in modo non perentorio nel contesto, essendo decisamente arretrata rispetto al profilo stradale. Esterno e interno della stessa, pur non eclatanti, hanno una certa forza, una loro robustezza di forme.

Stilisticamente, benché ne abbiano molti connotati, non evocano in noi richiami alle architetture medievali. Del resto Mezzanotte, come ricorda Zanzottera, dichiarava di aver pensato, con l'ingegner Combi, ad una derivazione medievale neoromanica "senza pretese di ricostruzione archeologica":

espressione questa che occorre saper cogliere nel suo pieno significato, essendo formulata da uomo di ampia e profonda cultura. Essa infatti segnala un'intenzione di ricerca moderna, congeniale, come segnala ancora una volta l'autore del saggio, con la volontà della comunità cappuccina milanese di stare, in modi non enfatici, al passo con i tempi.

Più precisamente, con esiti che oggi riteniamo non eclatanti, l'architettura di questa chiesa ci costringe a riconoscere la creativa convergenza in libera sintesi di due componenti della cultura degli architetti dell'Ottocento: lo storicismo e l'eclettismo. "Mentre lo storicismo - ha scritto Èpron - rinuncia alla ricerca di una nuova dottrina e, di proposito, iscrive l'architettura moderna in uno stile antico, l'eclettismo prende atto di questa assenza di dottrina ma non rinuncia a inventare un'architettura adatta ai nuovi tempi"<sup>4</sup>. Èpron concluse il suo libro affermando: "L'eclettismo nel XIX secolo è stato passione di comprendere. Comprendere l'eclettismo oggi è riscoprire questa passione"<sup>5</sup>.

La distinzione e convergenza chiaramente individuate da Èpron risultano quanto mai chiare nella sequenza dei progetti e nella chiesa cappuccina infine realizzata, oggetto di questo studio. Averne cognizione è importante sia dal punto di vista della costruzione di una storiografia dell'Ottocento, in quanto il binomio ha ruolo interpretativo fondamentale, sia in una riflessione a più largo raggio, dal momento che ove è attiva una tradizione figurativa occorre comprendere in che modo un nuovo progetto dialoga con essa, se in passiva e meccanica imitazione, o 'archeologica ricostruzione', o se testimonia un impegno al rinnovamento immaginativo.

L'eclettismo non è un banale sincretismo di forme, è invece esercizio razionale e meditato di selezione all'interno di una tradizione. Là dove gli eclettici hanno prediletto un unico e ristretto ambito fenomenologico, hanno talvolta promosso *revivals* spesso struggenti nel loro *spleen* nostalgico, come ben ha ricordato a suo tempo Argan<sup>6</sup>. Storicismo in architettura, a sua volta, è propriamente un presupposto, una premessa progettuale; possiamo definirlo atteggiamento del pensiero, saldamente ancorato alla dimensione storica dell'esistenza umana, che rifiuta, nell'esercizio del progetto d'architettura, ogni generalizzazione in legge dei suoi mutamenti formali e costruttivi a favore di singoli fatti d'architettura. Essi vengono intesi dal progettista come modelli di riferimento, cui attenersi in termini di recupero filologico, sempre in base a dati di fatto e senza far riferimento a teorie progettuali del proprio tempo.

Nell'Ottocento si è sviluppata una radicale convergenza dei due atteggiamenti, lo storicista e l'eclettico, spesso identificati come identici dai loro stessi promotori. Ora, a più di un secolo di distanza, è necessario saperli distinguere per sviluppare critica consapevole di modi e ragioni delle procedure progettuali di allora, per evidenziare inoltre il costituirsi di una mentalità progettuale che, per la prima volta nella storia occidentale, si è dovuta drammaticamente misurare col rischio di rapida perdita del proprio passato.

Questo di Zanzottera, grazie all'esplorazione accurata dei progetti e all'analisi documentata del loro svolgimento, grazie inoltre alla lucida contestualizzazione dei loro progettisti e del loro orizzonte di cultura, nonché delle esigenze peculiari della committenza, partecipa proficuamente alla costruzione di una storiografia del XIX secolo, libera finalmente da troppo militanti e quindi costrittive riduzioni.

## NOTE

<sup>1</sup> Nell'impossibilità, per ragioni di spazio, di proporre, in sequenza cronologica, la genealogia manualistica della storia dell'architettura moderna, segnalo almeno i principali testi relativi al XIX secolo oggi facilmente reperibili: L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Mazzotta, Milano, 1975; R. Middleton, D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Electa, Milano, 1977; B. Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, serie

Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford, 2000; S. Ciranna, G. Doti, M. L. Neri, *Architettura e città nell'Ottocento. Percorsi e protagonisti di una storia europea*, Carocci, Roma, 2011.

<sup>2</sup> G. Muzio, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, in "Emporium", n. 317", maggio 1921, pp. 241-258.

<sup>3</sup> S. Benedetti, *Fuori dal classicismo. Il sintetismo nell'architettura del Cinquecento*, Bonsignori, Roma, 1993; S. Benedetti, *Verso la fondazione della chiesa*, in: G. Sale, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*, Jaca Book, Milano, 2001, pp. 9-20.

<sup>4</sup> J.-P. Epron, *Comprendre l'éclectisme*, Norma, Paris, 1997, pp. 12-13 (traduzione dell'autrice).

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>6</sup> G. C. Argan (a cura di), *Il revival*, Mazzotta, Milano, 1974.



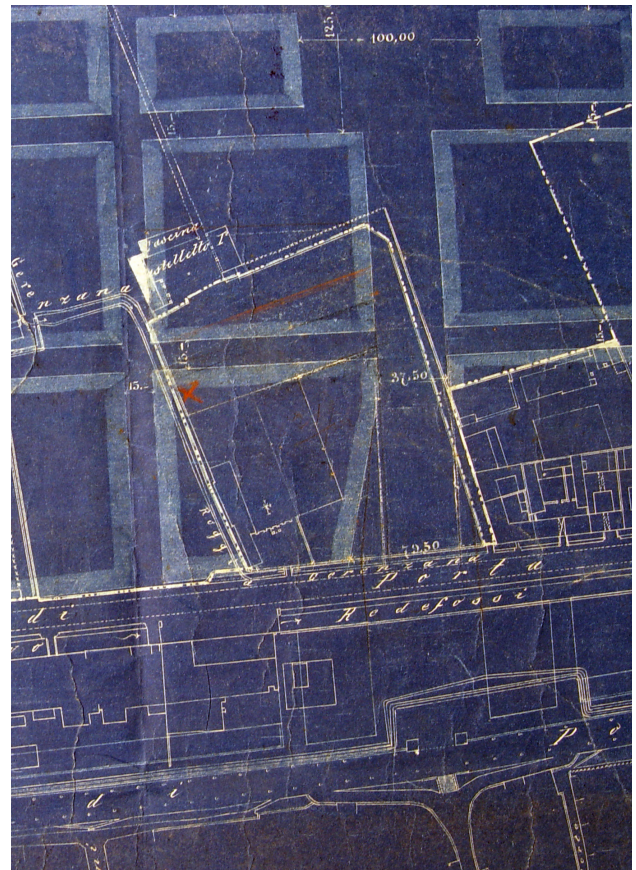




# FONDAZIONE E MODIFICHE DEL COMPLESSO CONVENTUALE

La costruzione dell'ottocentesco convento del Sacro Cuore di Gesù in Milano, costituisce la conferma del desiderio dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini di perpetuare la loro presenza secolare nel capoluogo lombardo. Essi, infatti, vi giunsero nel 1535, solo dieci anni dopo la loro fondazione avvenuta nel 1525, a cui Clemente VII diede base giuridica con la bolla *Religionis Zelus* del 2 luglio 1528. La Provincia dei Cappuccini di Lombardia, dunque, ebbe come padre fondatore Giovanni Pili da Fano<sup>1</sup>, il quale si "presentò un giorno con il suo compagno [all'ultimo degli Sforza Francesco II] e gli chiese per amor di Dio un luogo, ove potesse accomodare alcune stanzette per habitarvi, e lodare il Signore"<sup>2</sup>. Francesco II gli concesse l'utilizzo della Cappella Ducale, San Giovanni alla Vetra, che lo stesso Salvatore da Rivolta affermava essere un luogo solitario e umile. "Cominciarono i poverelli ad accomodarlo come poteano per habitarlo, e celebrarvi i divini officij: vi fecero [nella consuetudine dell'Ordine] alcune cellette di vimini e di creta, ed altre stanzette da poverini; ma vi pativano, et ammalavano per essere incomodo, humido, e di mala aria quel luogo [...] non erano più di sette in otto frati solamente, che di hordinario vi abitavano così uniti, et in pace, che dolce era loro il patire quei disagi di povertà estrema, e soffrire per amor del Signore quell'aria così cattiva, che gli fece amalar tutti, e morirne undici in sei anni, che l'habitarono"<sup>3</sup>. Questo piccolo convento fu abbandonato dai frati nel 1542, quando si trasferirono nella struttura di San Vittore all'Olmo. Il governatore spagnolo don Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto e governatore di Milano dal 1539, si era infatti accorto delle precarie condizioni dei religiosi e li aiutò a spostarsi in una zona più salubre e più vicina alle mura cittadine. Alcune fonti, tra le quali Salvatore da Rivolta,

affermano che il duca Alfonso "col parere de nostri Padri, e conforme alla professione amavano la solitudine, elesse quello di San Vittore all'Olmo, levando alcune poche monache di Santo Agostino, e mettendole in un luogo, che loro diede presso al Castello, onde doppo che fu spianato, passarono a San Michele alla Chiusa in un nobile convento, e Chiesa, ch'elle si fabbricarono, nominato Santa Caterina, assegnando agli nostri frati San Vittore"<sup>4</sup>. Altre fonti affermano che il convento sia stato abbandonato dalle monache agostiniane prima che i frati vi entrassero<sup>5</sup>. Giunti nella nuova struttura cenobitica i religiosi cominciarono un'opera di adeguamento dei volumi architettonici e di risistemazione delle celle e del cimitero. Essi decisero di edificare anche una nuova chiesa, che fu consacrata dall'Arcivescovo di Milano Giovanni Arcinboldi il 7 aprile 1555. In ragione dell'incremento vocazionale negli anni successivi i Cappuccini costruirono due distinti "dormitori doppi", uno con le celle per i frati sopra il refettorio (1567) e l'altro ad uso di infermeria (1568)<sup>6</sup>. Nel 1591, sotto il pontificato di Clemente VIII, i Cappuccini ricevettero il convento dell'Immacolata Concezione in Porta Orientale la cui prima pietra fu posta da monsignor Gaspar Visconte il 20 maggio 1593<sup>7</sup>. In questo convento, di manzoniana memoria, i lavori durarono a lungo e gli ultimi miglioramenti, aggiunte o modifiche furono eseguiti durante la prima metà del XVIII secolo. Successivamente nello stesso secolo lo scenario politico e culturale lombardo subì profondi mutamenti e il 15 e 16 maggio 1786 Giuseppe II, Imperatore d'Austria, decretò l'incameramento dei beni ecclesiastici. Tale provvedimento, che era stato anticipato da numerosi documenti di analogo tenore emanati negli altri territori occupati dagli austriaci, non



*Piano Regolatore della città di Milano (disegno del dicembre 1888), estratto della zona e particolare dell'area occupata dal complesso conventuale cappuccino, con la chiesa contrassegnata da una semplice croce (APCL, N1/55A). Nelle pagine 6 e 12: Particolare dell'attuale facciata della chiesa.*

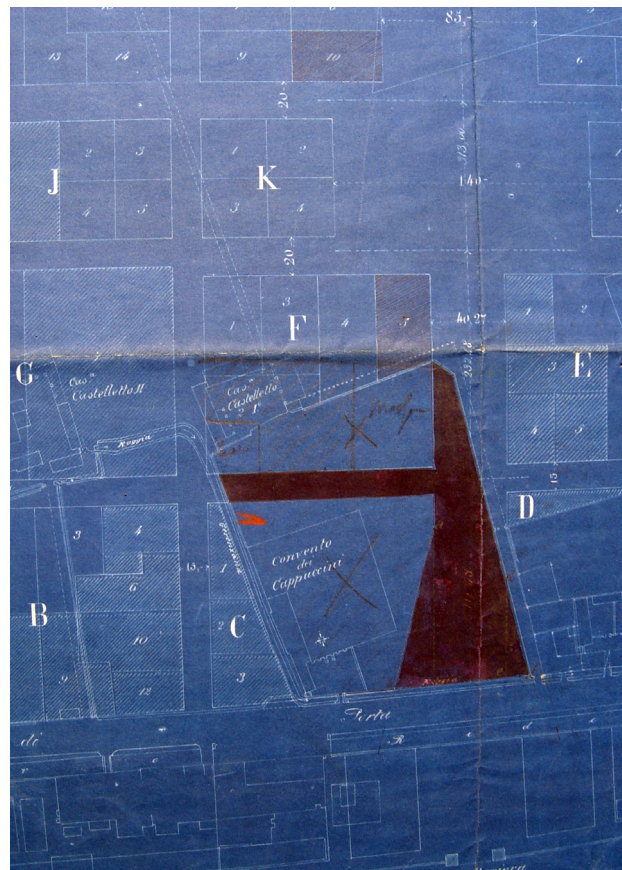
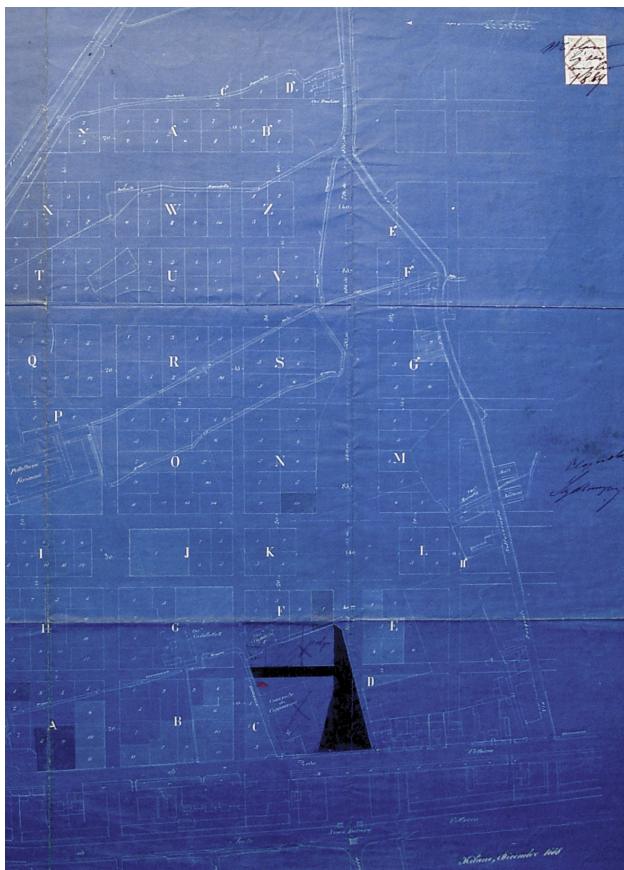
interessò direttamente i conventi cappuccini milanesi costituendo, tuttavia, una chiara dimostrazione dei sentimenti culturali-religiosi di matrice illuminista diffusisi in Europa sul finire del Settecento, che culminarono nelle politiche economiche e anticlericali francesi e nelle conseguenti soppressioni.

Durante la dominazione francese il convento della Concezione di Milano non fu immediatamente alienato, tanto che a seguito dell'editto della Repubblica Cisalpina del VI anno repubblicano (1798)<sup>8</sup> all'interno delle sue mura si ospitarono i religiosi provenienti da altri conventi soppressi della Provincia lombarda. Con tale decreto trasparivano con evidenza i progetti di secolarizzazione di matrice napoleonica, che lungi da essere dettati esclusivamente da scelte economiche, miravano all'annientamento dei valori costitutivi della cultura religiosa e delle differenti forme di vita conventuali e cenobitiche. Nel punto undicesimo del decreto, infatti, si precisava che: "Nello Comune di Como saranno destinati uno, o due de'

Conventi rimasti vuoti come crederà opportuno l'Amministrazione Centrale, dove le monache secolarizzate, o che vorranno secolarizzarsi potranno avere l'alloggio a condizione che non abbiano alcuna forma di Corporazione, né uso di Chiesa, di Clausura, di parlatorio, di rota, o simili, ma vivano semplicemente in famiglia"<sup>9</sup>.

La soppressione dei conventi cappuccini lombardi, dunque, avvenne con gradualità e iniziò con l'alienazione delle case dell'ordine periferiche per poi interessare anche i conventi urbani e della città di Milano. Il complesso architettonico di San Vittore fu dunque soppresso nel 1805, mentre il convento della Concezione fu alienato con decreto datato 26 aprile 1810. I frati, espulsi in questo modo dal territorio del capoluogo lombardo, poterono ritornare a Milano solo nel 1849, quando iniziarono la loro opera di assistenza agli ammalati all'Ospedale Maggiore, ottenendo una sistemazione provvisoria. Solo due anni dopo ai religiosi fu concesso il permesso di rientrare nel Convento di San Vittore, celebrando il loro





*Piano Regolatore della città di Milano (disegno del dicembre 1888), estratto della zona e particolare dell'area occupata dal complesso conventuale cappuccino, contenente la dizione "Convento dei Cappuccini" (APCL, N1/55B).*

ritorno l'11 dicembre 1851. In quell'occasione il piccolo complesso edilizio fu restituito ai padri cappuccini, che ne rimasero in possesso sino all'inizio del 1865 (8 gennaio), quando, dopo l'Unità d'Italia, i religiosi furono nuovamente sfrattati, assistendo alla demolizione del cenobio e all'edificazione sull'area conventuale delle omonime carceri cittadine (Carcere di San Vittore)<sup>10</sup>.

I frati cappuccini, quindi, dopo le travagliate vicende accorse ai propri conventi e la completa distruzione della chiesa e di gran parte della struttura conventuale di San Vittore, avvenuta intorno alla metà del 1876, decisero di acquistare un terreno per costruire un nuovo cenobio. I frati uscirono così da quell'atteggiamento prudentiale imposto dal clima culturale delle soppressioni, che per alcuni decenni aveva impedito loro di costruire a Milano e in Lombardia nuove case dell'ordine<sup>11</sup>.

Il 29 luglio 1876 ricevettero il permesso dal Procuratore e Commissario Generale padre Amedeo Battigia da Venezia di acquistare

il terreno necessario per il nuovo progetto edilizio<sup>12</sup>.

L'atto di compravendita<sup>13</sup> fu stipulato il 5 agosto 1876 alla presenza del notaio Moretti Domenico e fu controfirmato, oltre che dai legittimi proprietari Marcello e Vincenzo Gropallo, anche da tre frati (padre Agostino da Ombriano<sup>14</sup>, padre Amedeo da Sesto San Giovanni<sup>15</sup> e padre Venceslao da Seregno<sup>16</sup>) che, per timore di nuove soppressioni, acquistarono la proprietà come privati sacerdoti. Il documento originario, dal quale si evince che il terreno acquistato era di 28 pertiche, 2 tavole ed 1 piede e che su di esso insisteva anche una piccola cascina, non riporta i loro nomi da religiosi ma esclusivamente quello da secolari. Il terreno, dunque, fu formalmente acquistato da don Giovanni Battista Moretti, don Carlo Martinoli e don Gaetano Corbetta<sup>17</sup>. La progettazione della chiesa fu affidata al fabbriciere cappuccino fra Angelo Osio da Cassano d'Adda, che progettò e diresse la costruzione di numerose case dell'ordine e compì numerosi studi di carattere ingegneristico-

architettonico<sup>18</sup>. Ancora oggi la data precisa di progettazione del convento è ignota, anche se il suo disegno fu certamente concluso prima del 1° marzo 1877, quando sulle pagine degli *Annali Francescani* comparvero poche righe riguardanti la nuova chiesa che i religiosi seguaci di San Francesco erano intenti ad edificare. “I P.P. Cappuccini di qui [Milano] - recitavano le poche righe pubblicate - stanno costruendo una chiesa che dedicheranno appunto al Divin Cuore”<sup>19</sup>. L'intitolazione della nuova chiesa fu un avvenimento importante per la vita della Chiesa diocesana, perché seguiva di pochi anni l'estensione a tutta la Chiesa Cattolica della festa del Sacro Cuore (1856) e la consacrazione dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini al Divin Cuore, avvenuta nel 1873 alla presenza del Ministro Generale padre Egidio da Cortona<sup>20</sup>. La chiesa dei Cappuccini rappresenta il primo edificio ecclesiastico di Milano con tale dedizione e, per questa ragione, divenne ben presto meta di pellegrinaggi da parte di singoli fedeli o di gruppi organizzati dalla diocesi o da eterogenee associazioni e gruppi ecclesiali. La benedizione e l'apertura della chiesa avvenne il 14 luglio 1878<sup>21</sup>, anticipando le solenne celebrazione di consacrazione di circa due mesi. Tra i pellegrinaggi più significativi, di grande rilevanza fu quello organizzato da tutti gli oratori della città di Milano e quelli ai quali parteciparono in forma pubblica o privata l'arcivescovo Luigi Giuseppe Nazari di Calabiana (1878), monsignor Luigi Nicola e monsignor Achille Ambrogio Damiano Ratti (1888)<sup>22</sup>, salito al soglio pontificio il 6 febbraio 1922 con il nome di Papa Pio XI.

La consacrazione della chiesa avvenne, invece, il 28 settembre 1882 con grande concorso del popolo e fu presieduta dall'Arcivescovo di Milano. L'avvenimento ebbe un discreto eco nella stampa e nelle cronache dell'epoca, oltretutto nelle pagine di cultura e spiritualità francescana<sup>23</sup>.

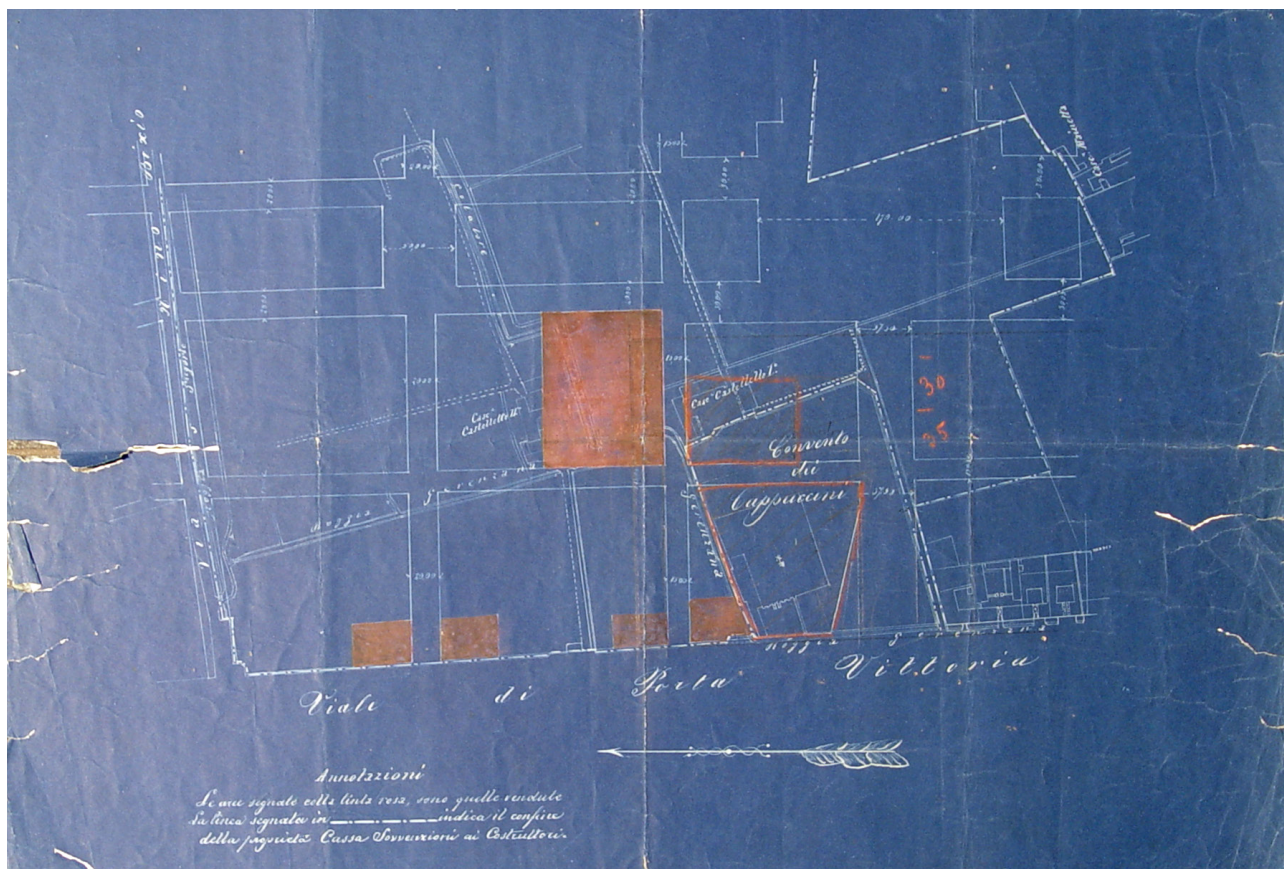
La costruzione del nuovo convento cappuccino costituì un momento importante nella storia religiosa e diocesana, poiché attestò gli sforzi compiuti dalla comunità cappuccina lombarda nel contrastare la cultura laicista e la forte crisi vocazionale che in quel periodo investì lo stesso ordine religioso. Per la prima volta nella storia dalla sua fondazione, infatti, il numero dei

frati cappuccini era diminuito, scendendo dalle 11.152 unità del 1847 alle 7.628 nel 1888<sup>24</sup>. Una contrazione determinata anche dal germinale processo di secolarizzazione iniziata nel 1648 con le trattative per la Pace di Vestfalia e che aveva trovato consenso nell'élite intellettuale europea della seconda metà del XVIII secolo e dei primi decenni dell'Ottocento. Processo che condusse alle soppressioni dell'Impero austro-ungarico e del governo francese. L'abolizione degli ordini religiosi in Francia con l'editto del 13 febbraio 1790, la proibizione delle corporazioni religiose in Spagna promulgata negli anni 1808-1814 e rivalutata nel triennio 1820-1823 e definitivamente ripresa nel 1835, quando ne fu sancita la totale soppressione, e la politica del *Kulturkampf*, iniziata nel 1871 in Germania sotto la guida di Bismarck, sfociate nel 1873 nelle dure repressioni sancite dalle *Leggi di maggio*, non costituiscono che alcuni esempi.

La costruzione del nuovo convento milanese, dunque, si inserì nel dichiarato progetto dei superiori dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini di ritornare a costituire una presenza attiva nella società contemporanea, disponibile ad abbracciare anche nuove forme di missionarietà ed apostolato. L'autorizzazione per erigere il nuovo complesso edilizio nel capoluogo lombardo, infatti, fu rilasciata dai superiori dell'Ordine poco dopo il Capitolo Generale del 1884, che si tenne a Roma con la partecipazione dei rappresentanti di tutte le Province Cappuccine. Tale evento riuscì a dare novo impulso operativo alla spiritualità cappuccina, contribuendo in maniera significativa alla ripresa vocazionale, che non venne numericamente scalfita nemmeno dai drammatici scenari politici europei di inizio secolo e dalle due Guerre Mondiali<sup>25</sup>.

Il nuovo percorso intrapreso dai superiori dell'Ordine verso nuove forme di apostolato come risposta concreta alle necessità e all'istanze della società contemporanea condusse negli anni successivi anche all'apertura di nuove case e numerosi frati della provincia religiosa lombarda nel 1891 si recarono in Brasile su invito dello stesso governo nazionale<sup>26</sup>. Un apostolato 'nuovo' per un'attenzione ai bisogni sociali connaturato allo stesso carisma dell'ordine che si manifestò qualche anno dopo,





*Piano Regolatore della città di Milano (disegno del dicembre 1888), estratto della zona dell'area occupata dal complesso conventuale cappuccino, nel quale sono state evidenziate le aree vendute dalla Cassa Sovvenzioni ai Costruttori (APCL, N1/55C).*

quando sul finire del XIX secolo a Milano si verificarono i tumulti a causa del malcontento popolare. Dal 6 al 10 maggio 1898, infatti, lo stesso convento del Sacro Cuore fu colpito da alcune cannonate sparate dalle truppe militari nazionali sul muro di cinta. I frati furono tutti arrestati con l'accusa di aver capeggiato e di aver partecipato attivamente alla sommossa tenutasi poco distante dal convento. "La truppa - racconta un frate - formata da meridionali, nuovi affatto al luogo, vedendo partire, come dicono, delle schiopettate dalla direzione del convento, scorgendo inoltre presso all'atrio della porta un muoversi della gente che erano i poveri, venuti per la solita carità della minestra, ma che nella confusione poterono e furono infatti tenuti come rivoltosi, pensò che i Cappuccini tenessero mano a questo. Sicchè si rivolsero le armi, le fucilate contro il convento; e noi le cominciammo a sentire mentre eravamo ancora in refettorio. Però s'era ben lontani da supporre che la truppa la pigliasse contro di noi [...] potemmo accorgerci che la truppa agiva

contro di noi, quando entrata per la breccia fatta nel muro che cinge il piazzolo della chiesa, da quattro cannonate e per la porta sfondata dai poveri che cercavano di salvarsi dalle palle, percorse il convento a pian terreno e di sopra nei corridoi [...] Fummo tutti veramente al pericolo di essere vittima delle fucilate [...] La cosa finì che tutti venimmo insieme coi poveri e quanti secolari si trovavano nel convento condotti in mezzo a due schiere, una di fanteria, l'altra di cavalleria, al palazzo della Prefettura. Il Padre Isaia, ferito, venne trasportato all'ospedale con frate Alessandro svenuto per lo spavento<sup>27</sup>. Nel portico che circonda il cortile del palazzo ci si fece a tutti una perquisizione. Poi vennero guardie di sicurezza e carabinieri ad amanettarci, e così amanettati dovevamo essere condotti al carcere di San Vittore"<sup>28</sup>.

Grazie all'intervento del Prefetto (il barone Wimspeare), i frati furono "slegati e fatti entrare in una grande stanza al pian terreno". Nel corso della giornata ricevettero cure delle "dame" della croce rossa, dalle cameriere del Prefetto e dalla







*Il muro di cinta del convento e del sagrato della chiesa colpito da un colpo di cannone sparato nel mese di maggio del 1898 durante i tumulti popolari. Nella fotografia si vede la facciata della chiesa originaria progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda. A pagina 20 e 21: Planimetria della città di Milano del 1878 con, al centro, il complesso cenobitico cappuccino indicato ancora come Cascina Forno”.*

Giovedì 19 maggio, dunque, l'avvocato fiscale Militare Scanagattis scrisse al padre Provinciale dei Barnabiti, nel quale precisava: che il giorno prima aveva emesso ordinanza di non aver luogo a procedere nei confronti di tutti frati residenti nel convento di Viale Monforte<sup>34</sup>.

Dopo questo drammatico episodio, che costituì più un atto dimostrativo da impiegare come monito per tutta la cittadinanza, la Chiesa diocesana e le forze clericali attive in città, i frati Cappuccini tornarono a svolgere le loro abituali attività sociali, impegnandosi attivamente in opere caritatevoli e realizzando anche le 'Missioni popolari', che rappresentano ancora oggi una forma tipica dell'apostolato cappuccino.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, mentre si constatava l'esiguità della capienza della chiesa progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda, furono apportate numerose modifiche agli arredi e alle strutture dei volumi architettonici interni. Tra queste alcune furono determinate dalla fondazione del Terz'Ordine

Francescano che già nel 1902 contava più di cento iscritti. A loro, ad esempio, è da ascrivere la volontà di affrontare e di divulgare la cultura civile e spirituale mediante la formazione di una biblioteca circolante<sup>35</sup>, la cui vitalità era garantita dagli spazi loro lasciati all'interno del cenobio. Il Terz'Ordine Francescano, inoltre, sotto la guida della comunità deireligiosi presenti nel convento del Sacro Cuore, nel 1911 fondò l'*Assistenza pro "Buona stampa"*, che si proponeva la diffusione gratuita e semigratuita della stampa periodica cattolica<sup>36</sup>.

Altra attività pastorale di rilievo che si svolse all'interno delle mura del convento originario furono quelle connesse alla prolificità del *Ceppo*, associazione voluta da padre Genesio Premazzi da Gallarate intorno al 1931, che ogni due settimane organizzava specifiche conferenze cercando di richiamare i principi cattolici con il fine di renderli operativamente caritatevoli<sup>37</sup>. Dopo poco arrivarono gli anni drammatici della Seconda Guerra Mondiale che, come la Prima, comportò una diminuzione dei frati presenti





Villa Reale

Palestra

Salone

Bagno di Diana

Boschetti

Senato

S. Pietro Celestino

Seminario

Procellura

Panificio

Via Rossini

C. Forno

Scuola Trentina

C. Mainetta I

SM della Passione

Orfanotrofio Maschile

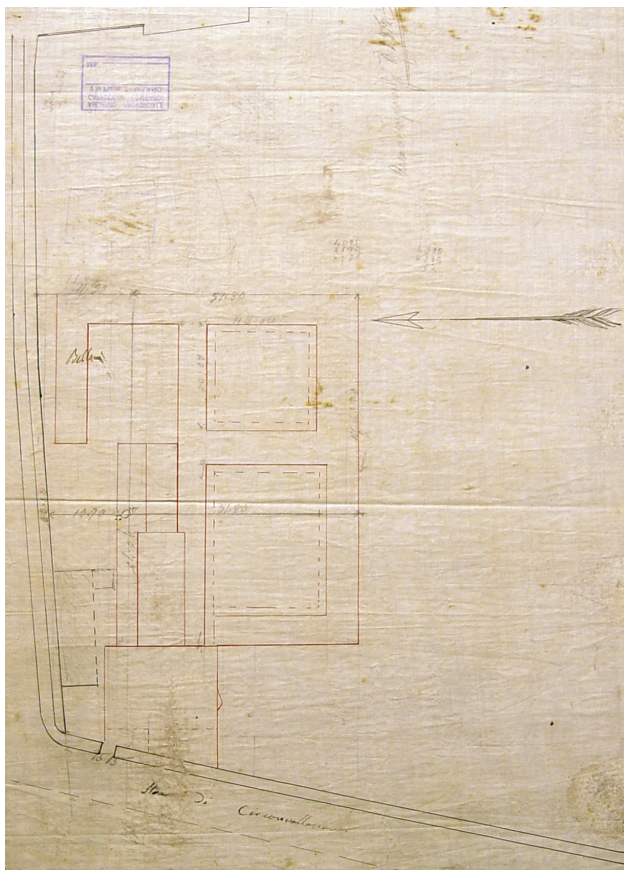
P. VITTORIA

Caserna S. Prassede









Planimetria generale senza data dell'originario complesso architettonico dei cappuccini (APCL, N1/56A).

in convento, anche a causa del richiamo nell'esercito di numerosi religiosi. Nuove forme di apostolato si imposero all'attenzione dei religiosi che si fecero carico dell'assistenza di numerosi sfollati e senza tetto, della cura degli orfani e di numerose attività a sostegno degli ebrei. I bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, inoltre, non risparmiarono la stessa struttura muraria della chiesa e del convento, che fu infatti colpita tre volte.

La prima incursione aerea che danneggiò il convento del Sacro Cuore avvenne il 24 ottobre del 1942 e, sebbene non ne distrusse integralmente alcuna parte, provocò numerosi danni. Negli *Atti della Provincia dei frati Minori Cappuccini di Lombardia* si può trovare una sintetica descrizione dei danni che così sono descritti dal suo estensore: "Particolarmente colpito il convento di Monforte che ebbe infranti quasi tutti i vetri, parecchie parti divelte e serramenti spezzati. I tavolati divisorii delle celle furono in gran parte lesionati. La chiesa su la quale caddero cinque spezzoni incendiari oltre ai danni del tetto, alla volta, alla bussola ebbe

infrante tutte le vetrate istoriate. Si è cercato di rimediare in parte ai danni, ma la completa riparazione deve rimandarsi a guerra finita"<sup>38</sup>.

Il convento fu nuovamente colpito in occasione dell'incursione aerea del 14 febbraio 1943, quando la chiesa ed il convento del Sacro Cuore danneggiati da sei spezzoni incendiari che, fortuitamente, non arrecarono gravi danni. In quell'occasione, tuttavia, fu "leggermente" lesionato l'altare dedicato a Sant'Antonio e si ruppero nuovamente alcune vetrate che erano state rifatte da poco tempo, perché già distrutte dall'incursione aerea precedente.

Danni maggiori, sebbene di non grave entità, interessarono la curia provincializia dell'ordine situata in un'ala del convento. Questa fu colpita da tre spezzoni incendiari che provocarono un rogo circoscritto, subito domato dai frati rimasti a custodia del convento<sup>39</sup>.

Nei mesi successivi, con l'acuirsi del conflitto, i bombardamenti anglo-americani si fecero assai più intensi e il convento non venne risparmiato dalle feroci incursioni dell'estate del 1943. In particolare la struttura dei religiosi fu danneggiata in più punti dal bombardamento effettuato nella notte tra il 15 ed il 16 agosto, del quale gli *Atti Provinciali* hanno raccolto la suggestiva testimonianza dei protagonisti. Dopo aver udito l'allarme antiaereo intorno alle ore 24,30 si recarono tutti, ad eccezione di padre Ildefonso da Vacallo, nel rifugio di Via Barozzi, che era stato messo a loro disposizione dal signor Bassetti perché quella struttura offriva maggiori garanzie di solidità rispetto alle cantine del convento. Al rientro dei frati in convento, racconta la cronaca, "alla prima svolta della via ecco un Confratello 'correte che il convento brucia! È in fiamme!..' Padre Ildefonso da Vacallo, che aveva preferito rimanere in convento dove egli solo sa come ha potuto passare quell'ora davvero infernale, appena parve cessato il pericolo, era corso in cerca di aiuto [...] Cinque dei più coraggiosi, armati di scuri e di picconi, furono sui tetti. Bisognava tagliare le travi per soffocare le fiamme. Gli idranti non davano una goccia d'acqua, esauriti dalle centinaia di autopompe dislocate in città a spegnere incendi. Dopo tre ore di snervante fatica si riusciva a isolare completamente il fuoco dai tre lati [...] L'entità dei danni prodotti dall'incendio può riassumersi nei seguenti dati: Andarono completamente distrutti: A) Le celle

n.1, 2, 3 e precisamente lo studio e la cella del P. Guardiano con quella adiacente; B) La stanza del telefono e quella attigua, rispettivamente di fronte ai n.1, 2, 3; C) Il tetto di questi cinque locali, più quello della cella n.4; D) Del reparto 'Curia Provinciale' veniva leggermente bruciata un terzo del soffitto del corridoio [...] Anche la Chiesa nonostante la grande distanza ebbe il fianco sinistro lesionato in parecchi punti da pietre lanciate contro [dallo spostamento d'aria dalle bombe dirompenti cadute nelle vicinanze] [...] Identici ma in maggiore proporzioni, furono i danni subiti dal corpo di fabbricato prospiciente Corso Concordia, comprendente cioè il refettorio, la cucina, le stanze e le celle dei forestieri, e al piano superiore le abitazioni dei religiosi e l'archivio provinciale [...] L'ala di fabbricato che maggiormente risentì dello scoppio delle bombe è quella che dà su Via Kramer. Tutte le celle dei religiosi ebbero o il crollo di parete, o larghi squarci al soffitto sollevato per effetto del risucchio d'aria, o larghe brecce ai tavolati"<sup>40</sup>. La guerra quindi non risparmiò nemmeno il cenobio cappuccino avvicinando ancor più i frati alla popolazione sinistrata milanese. Un impegno già assunto dai religiosi durante i primi anni di guerra, quando il padre Carlo Varischi da Milano espose al Cardinal Schuster la volontà di organizzare un gruppo di sacerdoti per portare il loro aiuto spirituale alle famiglie colpite dalle incursioni aeree. Tale progetto, realizzato nel 1943<sup>41</sup>, continuò la sua opera anche dopo la conclusione del conflitto bellico. Questa non fu che una delle tante azioni promosse dalla comunità dei frati del convento del Sacro Cuore che comportarono nuove trasformazioni alla struttura conventuale che, durante gli anni drammatici della guerra, divenne anche luogo di ospitalità e transito per ebrei e perseguitati<sup>42</sup>. A causa del loro operato e della rete di protezione che i frati seppero creare, molti religiosi furono costretti a scappare e a rifugiarsi all'estero. Padre Gianantonio Agosti da Romallo, invece, fu arrestato dalle SS tedesche il 13 giugno 1944, rinchiuso nelle celle del carcere milanese di San Vittore, edificato sul luogo del convento cappuccino espropriato con atto del giorno 8 gennaio 1865, e deportato nei campi di prigionia e concentramento di Flossenbug, Zwickau e Dachau. Negli anni seguenti il conflitto bellico il

convento fu interessato da numerosi piani di ristrutturazione e di ampliamento che generarono un rinnovamento tipologico capace di rispondere alle nuove istanze funzionali e religiose del mutato contesto urbano e sociale della Milano novecentesca. Queste hanno infatti imposto all'Ordine dei Frati Minori Cappuccini una significativa revisione degli ambienti architettonici destinati alle attività caritativevoli, suggerendo anche la realizzazione di un significativo archivio con un'ampia biblioteca specializzata e di un Museo, aperto al pubblico nel 2001, con lo scopo di valorizzare il patrimonio storico-artistico della Provincia religiosa lombarda e le manifestazioni figurative dell'arte e dell'architettura cappuccino-francescana.

## NOTE

<sup>1</sup> La figura di Giovanni Pili da Fano cos'è tratteggiata da Salvatore da Rivolta nella sua cronaca: "Già minore osservante e noto persecutore dei primi cappuccini come Provinciale delle Marche, poi, nel 1534, resosi egli stesso cappuccino [...] Uomo dotto, zelante predicatore ricercato, nel Capitolo Generale del novembre 1535 venne eletto secondo definitore, ma già prima con la divisione dell'ordine in provincie stabilita da Ludovico da Fossombrone, egli si era assunto il compito d'impianare ufficialmente la nuova riforma francescana nella nuova regione traspadana" (Metodio da Nembro, *Salvatore da Rivolta e la sua cronaca*, O.F.M.Cap., Centro Studi Cappuccini Lombardi, Milano, 1976, pp. LXVII-LXVIII).

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 5-6.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>5</sup> Giuseppe Antonio Sassi, *Archiepiscoporum Mediolanensium Series historico-chronologica ad criticae leges, et veterum monumentorum fidem illustrata*, Milano, 1755; Valdemiro Bonari da Bergamo, *I Conventi ed i Cappuccini nell'antico ducato di Milano*, Crema, 1893, p. 98. Si ritiene utile in questa sede segnalare che alcune fonti commettono l'errore di confondere la chiesa di San Vittore all'Olmo con la chiesa di San Vittore degli Olivetani annessa al monastero afferente alla *Congregatio Sanctae Mariae Montis Oliveti*.

<sup>6</sup> Metodio da Nembro, *Op. cit.*, p. 8. Nella cronaca di Salvatore da Rivolta a riguardo dei primi lavori su questo convento si può ancora leggere: "I nostri Padri accomodarono il luogo conforme al nostro stato, con un choro dietro l'Altare, un dormitorio doppio, basso, e poverino, con quattordici cellette basse, e sotto il refettorio la cucina, et altre necessarie officine; et ebbero molto che fare in ridurlo a quel termine con un poco di giardino,

per la gran quantità delle pietre e materie della rovinata antichissima Chiesa" (*Ibidem*, p. 8).

<sup>7</sup> Ludovico da Vercelli, *Libriciuolo di diversi raccordi ossia memorie de conventi de cappuccini della Provincia di Milano*, a cura di Fedele Merelli, O.F.M.Cap., Milano, 1985, p. 22. Di detto convento sia il *Cronologio della Concecione*, ora conservato presso l'Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi (da ora APCL), con la segnatura A 301 (p. 25v.), sia Salvatore da Rivolta (p. 477) riportano come anno di accettazione il 1591. Ulteriore discrepanza dell'opera di padre Ludovico e di padre Salvatore è la data di cerimonia di posa della prima pietra che, per quest'ultimo, si svolse il 2 maggio 1593 (Ludovico da Vercelli, *Op. cit.*, p. 470).

<sup>8</sup> Archivio di Stato di Milano (da ora ASM), Culto, Cart. P. A. 1614, fasc.2, fg.22r-28vr. (Allegato n.37).

<sup>9</sup> ASM, Culto, Cart. P. A.1614, fasc.2, fg.26r.

<sup>10</sup> Il convento della Concezione fu acquistato dal Conte Saporiti che lo trasformò in un lussuoso palazzo signorile.

<sup>11</sup> La renitenza dei frati ad ampliare le strutture conventuali in loro possesso è dimostrata anche da una lettera indirizzata al Provinciale dell'Ordine, padre Definitor Generale Francesco Fustinoni da Bergamo (APCL, 5/1865/1F). Per approfondimenti su questo specifico tema si rimanda a: Fedele Merelli, Agostino Colli, *Il convento dei Cappuccini e il tempio del Sacro Cuore di Gesù in Milano*, OFM Cap., Milano, 1987, p. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>13</sup> APCL, sez.9, cart.2, doc.11.

<sup>14</sup> Padre Agostino da Ombriano morì a Milano il 16 giugno 1888. Fu dapprima Lettore di dogmatica, poi Direttore degli studenti (dal 1858 al 1867). Nella sua vita ricoprì numerose cariche all'interno dell'Ordine, tanto che il Necrologio lo ricorda come Superiore, Definitor e, per due volte, Ministro Provinciale (1869-1875; 1878-1881). Egli fu inoltre Letterato, Filosofo e Teologo, e ricoprì un ruolo importante nella scuola teologico-filosofica francescana (*Necrologio dei Frati Minori Cappuccini della Provincia di San Carlo in Lombardia*, Curia Provincializia dei Frati Minori Cappuccini, Milano, 1982, 16 giugno). Per la comprensione della figura di padre Agostino da Ombriano di particolare significato è la testimonianza ottocentesca lasciata dal confratello Valdemiro Bonari da Bergamo nel quale viene descritto sacerdote "Con animo generoso, con cuor di padre, con vedute da saggio, con zelo di apostolo, seppe si bene mantenere l'ordine, dispose con tatto provetto, conservando l'unione fra i fratelli, raccolti in varie case particolari, da far credere che i frati avessero cangiato convento, ma non già mutata pratica di vivere. A suo tempo li seppe ancora raccogliere, radunare nei riconquistati Conventi, ripristinare bellamente la regolare osservanza e ritornare la Provincia al suo metodo primiero, da dar luogo alla sentenza, che se i figli delle tenebre nella prudenza della carne operano con odio, creando dispersione, i figli della luce, dietro i nobili impulsi dello spirito, col sacrificio che genera l'amore, fomentano l'unione e la fratellanza umana. - Così P. Agostino si ebbe il meritato premio da tutti indistintamente i fratelli di allora nel saluto che gli volgevano di vero Padre,

Salvatore della Provincia: - e nel 72 veniva dai Religiosi medesimi all'unanimità rieletto Ministro Provinciale, perchè buono e saggio continuasse l'opera sua ristoratrice [...] Anima del movimento generale molto concorse per la erezione del Convento di Milano, di Lovere, di Cremona e di Brescia, e nei casi particolari non mancò mai di portare generosamente il suo valido contributo di consiglio e di opera" (cfr. Valdemiro Bonari da Bergamo, *I Cappuccini della Provincia milanese. Dalla sua fondazione - 1535 - fino a noi. Parte seconda. Vol. II, Biografie dei più [più] distinti nei secoli XVIII.° e XIX.°*. Memorie storiche raccolte da manoscritti pel P. Valdemiro Bonari da Bergamo Lett. Cappuccino, Tip. S. Pantaleone di Luigi Meleri, Crema, 1899, pp. LXIX-LXXV).

<sup>15</sup> Padre Amedeo da Sesto San Giovanni morì a Milano il 10 maggio del 1912. Fu Superiore e più volte Provinciale e viene ricordato dal Necrologio come un predicatore zelante ed un Consigliere richiesto (*Necrologio dei Frati Minori Cappuccini della Provincia di San Carlo in Lombardia*, Curia Provincializia dei Frati Minori Cappuccini, Milano, 1982, 10 maggio).

<sup>16</sup> Padre Venceslao da Seregno secondo il Necrologio morì a Milano il 31 gennaio 1888 e fu per parecchi anni Segretario Provinciale (*Necrologio dei Frati Minori Cappuccini della Provincia di San Carlo in Lombardia*, Curia Provincializia dei Frati Minori Cappuccini, Milano, 1982, 31 gennaio). Egli fu però cremato e la lapide posta sul suo loculo (Cimitero Monumentale di Milano, interpilastri del Tempio Cinerario, loculo n.15) riporta come data di morte il 30 gennaio. Sulla lapide ancor oggi in situ si può infatti leggere: "La Società di Cremazione in Milano / raccolse qui li ceneri / di Venceslao da Seregno Frate Cappuccino / al secolo Corbetta don Gaetano / già Capitano Medico / che legò cospicuo censo al sodalizio / e volle data la propria salma / alle fiamme purificatrici / affermando / essere questione civile e non religiosa / la sottrazione dei cadaveri / alla putrefazione della terra / morto il 30 gennaio 1888" (cfr. Forcelle *Iscrizioni*, Cimitero Monumentale, Vol. VII, 1891, p. 425). Sacerdote dalla storia peculiare padre Venceslao da Seregno è curiosamente chiamato dal contemporaneo confratello Valdemiro Bonari da Bergamo, Enrico Pirro Maurizio Corbetta, figlio di Beatrice Cattaneo e Gaetano Corbetta. Nell'opera dedicata ai padri cappuccini lombardi, infatti, di questo frate lascia scritto: "Venceslao Corbetta da Seregno (1826-1888).

- Nacque nel grosso borgo di Seregno da Gaetano Corbetta, medico chirurgo, e Beatrice Cattaneo; al battesimo, amministratogli ai 20 febbraio 1826, ebbe i nomi di Enrico, Pirro, Maurizio. Fin da giovanetto fu pio e religioso; lo studio riguardava come un dovere del suo stato, v'attendeva con diligenza: per questa e pel suo ingegno assai aperto ne riportava molto profitto; compiuti presto e con lode gli studii umanitarii, fu mandato all'università di Pavia, quando gli studenti, non distratti da passioni politiche, attendevano a soli studii, e presto ne riportò doppia laurea di chirurgo e di medico; volle poi portarsi all'università di perfezionamento a Vienna; e in due anni ebbe due altri diplomi, di oculista cioè, e d'o-



stetico. Tornato in patria, esercitò per breve tempo, con lode e vantaggio dei sofferenti l'arte salutare. - Intanto s'avvicinava il 1848 colle lusinghiere idee di libertà; le quali faceano fremere, balzare in petto il cuore ai giovani, colti principalmente, compresi anche i più devoti, perchè se dovea essere guerra, chiamavasi però santa e quasi non dissi capitanata dal Vicario di Dio, il sommo Pontefice Pio IX. Già nelle città le pareti esterne delle case eran letteralmente coperte di Evviva a quel grande Pontefice; e questo per opera di liberali, che hanno caro il Papa, come il fumo negli occhi. Queste cose, chi ha passato i sessanta come noi, ebbe sott'occhio; i più giovani e i futuri stenteranno a credere. - Ninna meraviglia dunque che il dottore Corbettino sentendo e fortemente questo alito di libertà, corresse ad iscriversi all'esercito piemontese; nel quale fu accolto, volentieri, conferitegli le spalline di capitano, contando egli solo 23 anni. Fece le campagne del Piemonte contro l'Austria; e nella battaglia disastrosa di Novara (1849) rimase prigioniero di Benedek con tutto il corpo medico. Rilasciato libero, tornò all'esercito, col quale portossi in Oriente per la guerra franco-russa (1853-1855) e ne riportò una medaglia al merito. Nel 1859 seguì l'esercito italiano a s. Martino, ove ebbe un'altra medaglia del merito con relativa pensione e continuò la vita militare ancora alcuni anni; poi, stanco del mondo, volle farsi cappuccino (1) e ne vestì l'abito ai 5 luglio 1864 Compiuto con lode il santo noviziato, per quattr'anni, egli che già era sui quaranta, frequentò co' nostri giovani le scuole teologiche; agli 8 dicembre 1868 consacrò a Dio coi voti solenni della religione, poi innalzato al sacerdozio, ebbe patente di predicatore: ufficio, che non potè esercitare per difetto di voce come di salute; fu secretarlo e compagno di varii Capiprovincia, finché la mente gli disse il vero. - Da tre lustri uso alla libertà della vita militare, alla socievole conversazione di persone colte, quali convien supporre sieno più o meno gli ufficiali dell'esercito, i medici principalmente, ed uso anche ad essere servito, egli da novizio, da studente, da professore volentieri abbracciavagli ufficii più vili, sopportava le più umilianti mortificazioni, esatissimo sempre a tutti gli atti della regolar osservanza, sì di giorno, che di notte; godeva poca salute, tuttavia sempre pronto al suo dovere religioso, come un coscritto dell'esercito alla militar disciplina. - Adempiuti i doveri comuni a tutti i religiosi e quelli particolari del suo ufficio, ritiravasi in cella, trattenendosi ne' suoi cari studii. Scrisse molto, specialmente effemeridi, descrizioni, poesie; se ne sarebbero potuti formare varii volumi; ma, dopo la di lui morte passati in mani rozze, seguirono la sorte ordinaria de' manoscritti. - Egli il proprio ingegno e la molta e svariata dottrina amava tener coperti sotto un fitto velo di modestia, come il negoziante tien riposte le gioie più preziose, perchè non perdano del loro splendore; ma ingegno e dottrina fan capolino da ogni parte, impossibile tenerli a lungo sotto il moggio. - Nelle conversazioni non era mai il primo ad aprire il labbro; tanto arrendevole poi e gentile che invitato a parlare della sua professione, de' suoi viaggi, delle battaglie cui avea assistito, oppur d'altro (cosa che avveniva frequente, perchè

lutti godevano del suo parlare), l'esposizione delle dottrine e degli avvenimenti era così chiara, le sue idee così nette, così vere, espresse con tanto ordine, che per lunghe ore teneva tutti incantati ad ascoltarlo; tanto più, che Vio era escluso dal suo vocabolario, e alla nuda esposizione de' grandi avvenimenti disposava sempre i nuovi trovati delle scienze, a lui molto famigliari. - Quando una festa, trovandosi all'altare a celebrare la santa messa, venne colpito da congestione cerebrale [cerebrale]; non l'uccise, ma gli tolse la sana ragione: trascinò poi la vita tra letto e lettuccio qualche anno; furioso mai; solo la mente delirava in fantasticherie scompigliate che naturalmente non potevano produrre che risultati rincresciosi, sebbene quasi inconsci e del tutto irresponsabili. - Morì ai 31 gennaio 1888, contando 62 anni di vita naturale e 24 dopo vestito l'abito religioso.

Mie conoscenze personali e relazioni avute" (Valdemiro Bonari da Bergamo, *Op. cit.* 1899, pp. 589-591).

Padre Valdemiro Bonari da Bergamo nell'unica sua nota inserita nel testo precisa "Questi sarebbe il primo dei tre capitani d'armata italiana, che dal 1859 in poi deposero l'uniforme e il cinto militare per vestire le rozze lane e la corda cappuccina nell'attuale provincia di s. Carlo; il secondo è il P. Gioachino dall'Isola della Scala, ancora vivente; il terzo è f. Teodosio da Milano, Pievani, del quale parlammo al numero antecedente" (*Ibidem*, p. 590).

<sup>17</sup> Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>18</sup> Per una disanima del progetto realizzato da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda per il convento del Sacro Cuore di Gesù a Milano e per alcuni brevi cenni storiografici sulla sua figura, si rimanda al prossimo capitolo di questo stesso volume.

<sup>19</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, VIII (15 marzo 1877), vol. 8, pag. 188.

<sup>20</sup> Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 11. Per la diffusione del culto del Sacro Cuore all'interno della Chiesa Ambrosiana e dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini si rimanda a: Rosa Giorgi, *La devozione al Sacro Cuore di Gesù e la diffusione di una iconografia divenuta assai popolare*, in Rosa Giorgi (a cura di), *Sacro e Liberty. 2908-3008: un secolo di storia, arte e devozione*, Museo Beni Culturali Cappuccini, Milano, 2008, pp. 54-57.

<sup>21</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, XI (31 luglio 1878), vol. 9, pag. 440.

<sup>22</sup> Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>23</sup> L'avvenimento trova testimonianza anche nelle pagine degli *Annali Francescani* che ricordano con queste parole la consacrazione della chiesa: "Nel giorno 28/9/1882 [...] veniva [l'arcivescovo di Milano] a compiervi una delle più solenni funzioni di nostra Santa Religione, beniva a Consacrare la modesta chiesa" (*Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1878, vol. 13, p. 601).

<sup>24</sup> Sebbene non sia lo scopo di questo studio analizzare lo sviluppo cronologico-numerico dei religiosi afferenti all'Ordine dei Frati Minori Cappuccini, si ritiene opportuno riportare in questa sede una sinossi pubblicata da

Melchiorre da Pobladura riguardante il periodo compreso tra il 1550 ed il 1972 (Melchiorre da Pobladura, *Cappuccini*, in "Dizionario degli Istituti di Perfezione", diretto da Giancarlo Rocca, Edizioni Paoline, 1975, vol. II, coll. 225-226), nella quale l'abbreviazione 'Pr' indica il numero delle Province Religiose, 'Con' il numero dei Conventi, 'As' il numero degli Aspiranti Religiosi, 'No' il numero dei Novizi, 'Ch' il numero dei Chierici, 'Sa' il numero dei Sacerdoti, 'La' il numero dei Laici e 'Tot.' il numero complessivo dei religiosi. I trattini, invece, indicano l'assenza del dato specifico.

<b>1550</b>	Pr 15	Con	105	As -	No -	Ch -	
	Sa -			La -	<b>Tot.</b>	<b>2.500</b>	
<b>1599</b>	Pr 30	Con	689	As -	No -	Ch 1.241	
	Sa 3.545			La 3.082	<b>Tot.</b>	<b>7.868</b>	
<b>1650</b>	Pr 47	Con 1.428		As -	No -	Ch 2.534	
	Sa 11.539			La 7.367	<b>Tot.</b>	<b>21.832</b>	
<b>1698</b>	Pr 57	Con 1.625		As -	No -	Ch 2.852	
	Sa 16.238			La 8.246	<b>Tot.</b>	<b>27.336</b>	
<b>1747</b>	Pr 62	Con 1.705		As -	No -	Ch 3.240	
	Sa 19.025			La 9.025	<b>Tot.</b>	<b>32.239</b>	
<b>1754</b>	Pr 63	Con 1.715		As -	No -	Ch 3.098	
	Sa 20.511			La 9.212	<b>Tot.</b>	<b>32.821</b>	
<b>1847</b>	Pr 41	Con 833		As -	No -	Ch -	
	Sa -			La -	<b>Tot.</b>	<b>11.152</b>	
<b>1888</b>	Pr 52	Con 670		As -	No -	Ch 1.202	
	Sa 3.681			La 2.745	<b>Tot.</b>	<b>7.628</b>	
<b>1910</b>	Pr 55	Con 736		As -	No -	Ch 1.740	
	Sa 5.166			La 3.150	<b>Tot.</b>	<b>10.056</b>	
<b>1927</b>	Pr 53	Con 908		As -	No -	Ch 1.772	
	Sa 5.480			La 2.931	<b>Tot.</b>	<b>11.104</b>	
<b>1930</b>	Pr 54	Con 911		As 4.649	No 708	Ch 2.218	
	Sa 5.684			La 3.076	<b>Tot.</b>	<b>11.946</b>	
<b>1942</b>	Pr 57	Con 1.041		As 3.998	No 576	Ch 2.249	
	Sa 7.270			La 3.295	<b>Tot.</b>	<b>13.875</b>	
<b>1950</b>	Pr 59	Con 1.098		As 6.383	No 691	Ch 2.045	
	Sa 8.185			La 3.038	<b>Tot.</b>	<b>14.418</b>	
<b>1955</b>	Pr 61	Con 1.166		As 7.193	No 651	Ch 2.080	
	Sa 8.720			La 3.050	<b>Tot.</b>	<b>15.012</b>	
<b>1960</b>	Pr 68	Con 1.229		As 8.767	No 598	Ch 2.485	
	Sa 9.032			La 3.059	<b>Tot.</b>	<b>15.708</b>	
<b>1965</b>	Pr 52	Con 1.261		As 8.360	No 519	Ch 2.332	
	Sa 9.463			La 2.993	<b>Tot.</b>	<b>15.710</b>	
<b>1970</b>	Pr -	Con 2.057		As 6.455	No 328	Ch 1.482	
	Sa 9.463			La 2.854	<b>Tot.</b>	<b>14.127</b>	
<b>1979</b>	Pr 56	Con -		As -	No 231	Ch 977	
	Sa 9.413			La 2.586	<b>Tot.</b>	<b>12.977</b>	

I totali vengono qui riportati come risultano dalle fonti, anche se essi, in taluni casi, non corrispondono alla somma dei dati parziali contenuti nella sinossi stessa.

<sup>25</sup> Per quanto specificato in altre parti del presente capitolo, si ritiene opportuno riportare un'ulteriore sinossi nella quale è ben visibile la fase di crisi vocazionale che interessò l'Ordine dei Frati Minori Cappuccini verso la metà del secolo XIX, e la successiva fase di incremento avvenuta dopo il Capitolo Generale del 1884 (cfr. Melchiorre da Pobladura, *Cappuccini*, in "Dizionario degli

Istituti di Perfezione", diretto da Giancarlo Rocca, Edizioni Paoline, 1975, vol. II, col. 235).

Anno	Conventi	Religiosi
1782	1.702	28.598
1847	833	11.152
1853	884	11.045
1860	746	10.216
1874	888	9.822
1883	566	7.722
1900	685	9.426
1920	824	9.991
1940	1.084	13.710
1965	1.261	15.722

<sup>26</sup> Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 13. La consegna del crocefisso fu celebrata proprio nel convento del Sacro Cuore il 13 novembre del 1891 (*Ibidem*, p. 13).

<sup>27</sup> Di padre Isaia da Gerenzano, lo scritto di padre Donato da Malavoglio (APCL, P 144/14) racconta che mentre prestava alcune cure ad un uomo e ad una donna feriti dalle cannonate fu aggredito da un ufficiale. Il padre si difese strappandogli la pistola dalle mani per poi immediatamente restituirla. Il frate fu quindi trascinato a viva forza sul piazzale antistante la chiesa e portato in Prefettura, dove vi giunse ferito da numerosi colpi di baionetta.

<sup>28</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, XXIX (1 giugno 1898), vol. 29, pp. 321-322.

<sup>29</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, XXIX (1 giugno 1898), vol. 29, pp. 322-323.

<sup>30</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, XXIX (16 giugno 1898), vol. 29, p. 353.

<sup>31</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, XXIX (16 giugno 1898), vol. 29, p. 353.

<sup>32</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, XXIX (16 giugno 1898), vol. 29, pp. 354-355.

<sup>33</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, XXIX (16 giugno 1898), vol. 29, pp. 355. Tale notizia attinge da un articolo pubblicato il 12 maggio sul giornale *La Lega Lombarda*, nel quale si dichiara, tra l'altro, l'assoluta innocenza "dei buoni frati".

<sup>34</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, XXIX (16 giugno 1898), vol. 29, p. 355. Per un approfondimento degli episodi e delle vicissitudini storiche che legano il convento cappuccino ai disordini cittadini del 1898 si rimanda al seguente studio: Fedele Merelli, *La breccia del convento di Monforte. Milano, 9 maggio 1898*, NED, Milano, 1998.

<sup>35</sup> Nel 1913 la biblioteca poteva già contare su un patri-

monio librario di 1.516 volumi comprendenti: 500 testi di letteratura, di scienza e di storia; 500 scritti di letteratura amena e romanzi; 516 opere di filosofia e religione (Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 19).

<sup>36</sup> Per questo tema specifico si rimanda a: *Ibidem*, pp. 20-21; *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, n.42, 1911, pp. 717-722; *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, n.45, 1914, pp. 160 e 549; *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, n.46, 1915, p. 290; *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, n.44, 1913, p. 262; *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, n.45, 1944, p.103.

<sup>37</sup> Per questo tema specifico si rimanda a: Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>38</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, n. 11 (luglio-dicembre), anno III (1942), vol. 3, pp. 245-246.

<sup>39</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, n. 1 (gennaio-marzo), anno IV (1943), vol. 4, 13.

<sup>40</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, n. 3 (agosto-dicembre), anno IV (1943), vol. 4, pp. 76-78. Di particolare rilievo è anche la testimonianza raccolta dagli *Atti Provinciali* nella quale è precisato: “credo doveroso segnalare a tutta la Religiosa Provincia l'eroico contegno dei nostri Confratelli di Milano, i quali con zelo indefesso e ammirabile ardore si prodigano nella assistenza spirituale e materiale dei sinistrati nei rifugi crollati, nella case in fiamme, nei posti di ‘Pronto Soccorso’. Meritano il plauso e la riconoscenza di tutti, meglio ancora le nostre preghiere, perché Iddio li preservi da ogni pericolo” (*Ibidem*, p. 60).

<sup>41</sup> Per tale argomento rimando a Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>42</sup> Per tale argomento rimando a Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, pp. 30 e 33.







# IL PRIMO ASPETTO CONVENTUALE E L'EDIFICAZIONE DELLA NUOVA CHIESA

Le vicissitudini storico-architettoniche dell'intera struttura del convento del Sacro Cuore a Milano riflettono in maniera esemplare il sentimento culturale ed artistico delle grandi città italiane della seconda metà dell'Ottocento. Esse, inoltre, si inseriscono pienamente nel processo di cambiamento che investe la tradizione edilizia dell'Ordine Cappuccino e, nel contempo, che travolge la cultura estetico-formale della città di Milano, che nel XIX secolo vede attivarsi un processo di sostituzione del patrimonio edilizio esistente, mediante la riconversione funzionale delle aree centrali ed una variazione del volto cittadino attuata anche attraverso i rifacimenti di numerose facciate delle chiese urbane.

La costruzione del convento, dotato inizialmente di una piccola chiesa aperta al culto dei fedeli, e la successiva ricostruzione di un più vasto edificio liturgico modernamente capace di ospitare un numero di credenti assai maggiore rispetto ai decenni precedenti, si connettono al clima di incertezza religiosa della seconda metà dell'Ottocento, fortemente condizionato dal positivismo scientifico e sociologico che influenzarono i molti campi del sapere e della politica attraverso il permanere e il perdurare delle ideologie che hanno seguito la rivoluzione francese. L'impegno dei superiori dell'Ordine fu, dunque, quello di cercare di evitare la dissoluzione della comunità francescana, infondendo le ragioni per una nuova rivoluzione cultural-religiosa fortemente ancorata al proprio carisma, ancor più che alla propria tradizione. Una trasformazione, questa, che divenne apertura verso una 'contenuta' modernità accolta in quanto portatrice di nuove istanze sociali alle quali occorreva dare risposta rifiutando, come nel caso di padre Agostino da Ombriano, posizioni anacronistiche troppo ancorate al passato.

Per tale ragione nella storia architettonica ottocentesca di questo complesso architettonico

milanese è possibile rinvenire le diverse istanze che interessarono, seppur con evidenti differenziazioni, anche la storia diocesana e di altre istituzioni religiose.

Condiviso dall'Ordine dei Cappuccini fu l'atteggiamento prudentiale nell'edificare nuove strutture conventuali, che si protrasse per quasi tutto il XIX secolo, nutrendosi della speranza di rientrare in possesso di parte degli complessi conventuali soppressi loro dal governo francese. Un'aspettativa infrantasi con la soppressione post unitaria dello Stato Italiano, che si tradusse anche in parziale diffidenza verso le nuove autorità di governo che andavano mutando con il variare della condizione geopolitica europea. I Cappuccini, infatti, poterono rientrare formalmente a Milano solo nel 1849, quando accettarono di iniziare una nuova pastorale presso l'Ospedale Maggiore. Trascorsi quasi due anni, ai frati fu concesso di ritornare nel convento di San Vittore, che avevano costruito nei secoli precedenti, e nel quale rimasero sino all'8 gennaio del 1865, quando furono nuovamente soppressi tutti gli ordini, le corporazioni e le congregazioni religiose maschili e femminili presenti sul territorio della nuova nazione. I frati furono dunque costretti a cedere tutti i propri beni al governo e ad assistere impotenti alla trasformazione delle proprie case in abitazioni private o alla loro distruzione, come nel caso del convento di San Vittore, sul luogo del quale venne costruito il nuovo carcere.

L'idea di erigere una nuova casa per l'Ordine divenne concreta, dunque, solo quando si palesò la potenza delle istanze anticlericali piemontesi che parzialmente si trasferirono nel nuovo governo nazionale. Rompendo ogni indugio, quindi, i superiori decretarono l'edificazione di nuovi conventi che, a causa degli inediti scenari economico-culturali creatisi, comportarono sostanziali trasformazioni nella cultura e nella





spiritualità cappuccina. Per evitare il pericolo di nuove soppressioni, i frati esclusero di impegnarsi nell'edificazione di strutture che rimanessero di proprietà di altri soggetti e decisero di fondare un grande convento il cui terreno e il futuro edificio risultassero formalmente intestati a tre frati, che acquistarono la proprietà come semplici sacerdoti e non come religiosi afferenti all'Ordine dei Frati Minori Cappuccini<sup>1</sup>.

In un solo istante, ma dopo una lunga sedimentazione nella coscienza dei superiori, venne definitivamente superata la tradizione della consegna delle chiavi. Nei secoli precedenti, infatti, lo spirito di povertà dell'Ordine non dominava solamente la forma e i materiali edili impiegati per la costruzione delle strutture conventuali, ma si esprimeva con rinnovato vigore nel principio stesso di proprietà del convento, tanto che a partire dalla *Costituzioni* del 1536 si ordinava a tutta la comunità di presentarsi al cospetto dei signori del luogo e di chieder loro se desiderassero la restituzione dell'immobile. In questo testo, infatti, si precisa: "Et infra la octava de serahyco patre/ ciascheduno Guardiano vada in prima al patrone del loco: & regatiandolo del loco/a/loro prestatato del preterito anno: humilmente el preghino: che si degni prestarlo a frati etiam per uno altro ano: al che quando cose tirà: potranno con/secura coscientia habitarvi. Ma quando: non volesse: senza alchun segno di tristicio: imo con alegro come acompagnati da la divina povertà si partirano: ricognoscendosi obligati pel tempo che li fu prestatato: & non offesise essendo suo: di nuovo non el prestara: non essendo tenuto"<sup>2</sup>. Nelle successive *Costituzioni* l'ordinanza della restituzione delle chiavi venne omessa<sup>3</sup>, ma rimase tuttavia in uso in alcune regioni d'Italia. Testimonianza del permanere di questa tradizione, infatti, si ritrova anche in Salvatore da Pavone, il quale riferisce che ad Ascoli tale usanza continuò sino alla prima metà del XIX secolo<sup>4</sup>.

La tradizione cappuccina dei secoli precedenti, secondo la quale si doveva abitare come ospiti nei conventi, scomparve dunque definitivamente nella coscienza dei frati, alcuni dei quali divennero essi stessi intestatari dei beni dell'intera comunità. Fu questo meccanismo burocratico-formale di tutela dei beni dell'Ordine a rassicurare il Procuratore e Commissario Generale dei Cappuccini padre Amedeo Battigia da Vene-

zia, che il 29 luglio 1876 concesse ai superiori lombardi di poter acquistare un appezzamento di terreno per la costruzione di un nuovo convento. Questa divenne tappa fondamentale anche di quel vasto processo di rinnovamento della città che cercava l'affrancamento del capoluogo lombardo dal ruolo di città periferica dell'Impero Austro-Ungarico, per proporsi come centro propulsore economico-produttivo della neonata Italia e come moderna città europea dalle solide radici economiche. Un desiderio che nell'ultimo quarto del XIX secolo condusse Milano a divenire sede di numerose esposizioni nazionali e ad ospitare la grande Esposizione Internazionale (Expo) del 1906<sup>5</sup>.

In termini prettamente architettonici il progetto della prima struttura conventuale si inserisce nel processo culturale di ricerca di uno stile nazionale unitario, che troverà nel neoromanico una delle sue massime espressioni. Il progetto e il disegno del nuovo convento milanese, redatti dal fabbriciere cappuccino fra Angelo Osio da Cassano d'Adda, si relazionano con l'analisi storicistica degli stili dei secoli precedenti caratterizzati, in ambiente lombardo, dalla conversione dei modelli classici greco-romani-rinascimentali in un linguaggio neoclassico e, in una seconda fase, dalle sperimentazioni e dalla creazione di stili specifici, quali, ad esempio, il neogotico, il neoromanico, il neobizantino, che molto spesso si manifestarono in edifici spuri dalle frammistioni culturali e dalle interconnessioni stilistiche complesse.

Le nuove scoperte archeologiche della fine del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento avevano infatti contribuito a creare un gusto nuovo fondato sulla ricerca dei canoni e della bellezza ideale ed assoluta. Tuttavia il rinnovato interesse per il passato storico, che in parte si pose in contrapposizione ad alcuni movimenti ideologici e culturali dai quali esso stesso era stato generato, produsse un nuovo sentimento estetico, fondato su una ricerca formale e spaziale che prepotentemente irruppe nella storia dell'arte e dell'architettura. A questa ricerca parteciparono in maniera semplice e quasi inconscia anche i cappuccini, che contribuirono alla diffusione di "una nuova cognizione di carattere emozionale dell'architettura" che, secondo Luciano Patetta, costituiva una "«terribilità» del Sublime, in cui si intrecciano il senso dell'eternità, la nostalgia

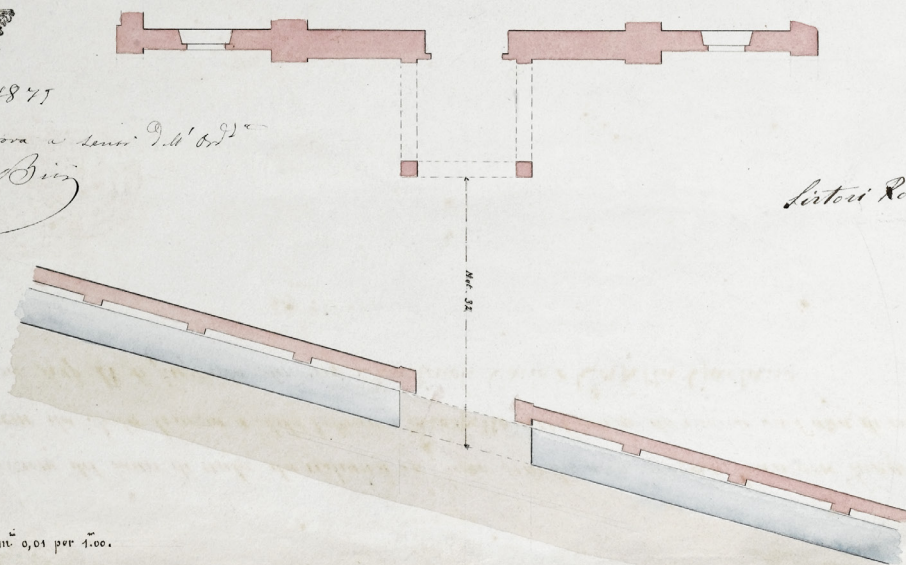


*Tipo di porzione del muro di cinta da costruirsi in foggio sinistro alla Chiesa Gerenzano lungo la strada di Circonvallazione da Porta Venezia a Porta Vittoria. Prospetto dell'Oratorio da erigersi sull'area di compendio della Cascina Seno Nip. IV di proprietà dei Sig. Martinoli Carlo e Corbetta Gactano.*



*15 Maggio 1875  
Visto e approvato a senso P.M. 62  
Luigi Bini*

895/50



*Lettori Romano Capellotto*

*Not rap. di m. 0,01 per 1.00.*



per un passato irripetibile, la consapevolezza critica sulla civiltà presente”<sup>6</sup>. La forma della nuova chiesa cappuccina milanese si inserisce, dunque, nel contesto culturale del *revival* storicistico che aveva visto convivere le istanze neomedievali con il linguaggio neoclassico, sviluppatesi a partire dalla seconda metà del XVIII secolo in tutt’Europa. Tuttavia, mentre il fenomeno del neogotico appare diffuso con sfumature e peculiarità differenti su tutto il territorio europeo e successivamente esportato anche nel continente africano ed americano attraverso complessi processi culturali e politici, il linguaggio architettonico neoromanico appare ampiamente impiegato dai professionisti italiani. Esso, infatti, assume un valore caratterizzante per la penisola mediterranea che, nel XIX secolo, ricerca strenuamente l’affermazione della sua indipendenza politica. L’operato di fra Angelo Osio da Cassano d’Adda è dunque da analizzare nell’articolato processo di affermazione del neoromanico particolarmente avvertito in Italia quale fenomeno di identificazione culturale e nazionale, che contrasta con le istanze propuginate dai ferventi sostenitori dello stile neogotico, e, soprattutto, dello stile neorinascimentale. Il consolidamento del linguaggio neoromanico, tuttavia, si ebbe nel periodo pre-unitario, con particolare diffusione nelle grandi città del nord d’Italia (es. Milano, Torino e Venezia), città nelle quali erano oramai radicate le istanze indipendentiste e antiaustriache propuginate dal Cattaneo e dal Selvatico. Ben presto, tuttavia, il dibattito sulla nascita di uno stile nazionale provocò frizioni tra coloro che svilupparono una visione neomedievaleggiante e coloro che aspiravano ad un’estetica culturale neorinascimentale, intesa anche come la riproposizione dei valori della “borghesia” cinquecentesca. Orientamento ebbe anche l’architettura delle banche e degli istituti finanziari, alla ricerca di una nuova visibilità capace di comunicare anche un concetto di sicurezza e solidità attraverso il linguaggio architettonico e l’utilizzo dei materiali. Una solidità intesa simbolicamente non solo come inviolabilità dell’edificio, ma anche come affidabilità delle nuove istituzioni del risparmio collettivo. Queste, tuttavia, non costituirono le uniche istanze proposte dal mondo economico-borghese, che rimaneva ancorato al rifiuto di potersi esprimere attraverso la cultu-

ra figurativa e l’architettura neoromanica, poiché spesso esse ‘nascondevano’ solide espressioni anticlericali spesso volutamente mal celate. Fu dunque in questo clima di rinnovamento e di fervore architettonico che fiorirono le nuove sollecitazioni culturali che miravano all’eliminazione dell’impegno sociale dei cattolici e, in contrapposizione, la nascita di chi ricercava strenuamente di individuare i legami tra la civiltà cristiana ed i valori simbolici dell’architettura medievale e romanica. Un impegno, quest’ultimo, che si manifestò anche all’interno delle istituzioni religiose e degli ordini monastici e conventuali. Ancor prima della proclamazione dell’Unità d’Italia, infatti, molti ordini religiosi avevano sentito l’urgenza di restaurare o di costruire nuovi edifici per i propri confratelli. Le soppressioni austriache e francesi avevano infatti creato delle forti disparità nella distribuzione dei religiosi all’interno del territorio italiano ed europeo, oltre che aver alienato o distrutto gran parte del loro patrimonio architettonico.

Ancor prima della proclamazione della soppressione del nuovo Stato Italiano, molti ordini presentarono domande e progetti per l’edificazione di chiese nuove, largamente ispirate alle reminiscenze medievali ed allo stile neoromanico. Al periodo immediatamente successivo è dunque da ascrivere il significativo operato dell’Ordine dei Frati Minori Cappuccini della Provincia di Lombardia, che diverrà una forza propugnativa della funzionalità, della semplicità e del linguaggio formale legato al primo medioevo. Attraverso la progettazione dei frati fabbricieri, prima, e di alcuni professionisti incaricati, nei decenni successivi, essi furono ‘inconsci’ sostenitori dei valori del nuovo stile sino all’inizio del XX secolo, promuovendo anche piccoli “concorsi” ad invito, i cui risultati furono fortemente influenzati dalla cultura neoromanica.

I religiosi, dunque, contribuirono all’evoluzione di questo particolare linguaggio ispirato all’architettura romanica, che supererà la mera imitazione del passato per divenire ammodernamento di tematiche tecnico-stilistiche progettuali. È quindi grazie a questi presupposti che nel secondo decennio del XX secolo, poterono nascere a Milano movimenti culturali impegnati nell’ambito dell’arte cristiana, che videro, tra l’altro, il forte impegno di Paolo Rotta, Giuseppe Polvara e Celso Costantini. Personalità



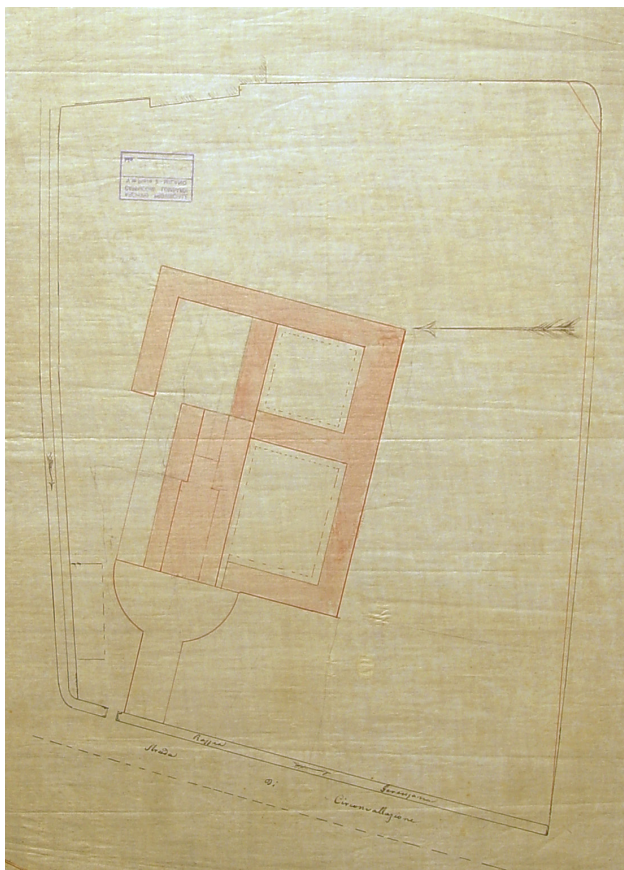
estremamente significative, le cui idee furono condivise da numerosi professionisti attivi nella diffusione, valorizzazione e crescita della cultura architettonica religiosa di ispirazione neoromantica. Tra questi di non secondaria importanza fu Cecilio Arpesani che in una conferenza pubblica nel 1912 ebbe modo di affermare: “Data l’attuale depressione del sentimento religioso, è certo ufficio dell’arte sacra il concorrere alla sua elevazione. Ora è naturale che un mezzo di raggiungere lo scopo sia quello di ricorrere alle forme d’arte che sorsero in tempi di massimo sentimento religioso, e che perciò spesso riescono più suggestive, più persuasive alle sublimi verità della fede. Noi quindi non cercheremo fra l’indifferenza e la confusione presente le forme desiderate; non al gelido neoclassicismo, non al barocco troppo mondano, non al rinascimento troppo pagano le chiederemo, ma bensì al gotico, al lombardo, ed agli stili che lo precedettero. In quelle chiese, di fede primitiva, abbiamo visto come ogni pietra, ogni mattone, ogni profilo, ogni parte insomma sia suggestiva, e senta la fede stessa con cui venne eseguita; ed è forse la profondità sincera con cui si credeva da chi guidava od eseguiva quelle costruzioni, e pel costante spirito di fede che accompagnava lo svolgersi di quei lavori, che rimase a questi sacri edifici quel fascino speciale, quella potenza grande di suggestione che emanava d’ogni parte, e che invitava a raccogliersi, a meditare, a pregare. Pare che la materia stessa si sia trasfusa l’anima degli artefici, imprimendovi qualcosa, che più vive, quanto più invecchia: non è materia, o forma soltanto, ma è spirito, che l’una e l’altra fa parole sacre di fede”<sup>7</sup>.

In campo più propriamente architettonico, l’operato di fra Angelo Osio da Cassano d’Adda non rappresenta una scialba riesumazione linguistico-stilistica, poiché costituisce allusione e richiamo al patrimonio dell’edilizia medievale lombarda, letto e reinterpretato attraverso la specifica cultura conventuale cappuccina e da un *modus vivendi* tipico della cultura edilizia dell’ordine. L’arte sapiente dell’impiego del laterizio, tipico elemento della cultura romanica lombarda, si coniuga con la tradizione secolare dei Cappuccini di possedere strutture semplici, edificate con materiali poveri e, talvolta, ispirate alle forme propugnate dalle architetture più semplici del luogo. Richiami caratteristici, ma

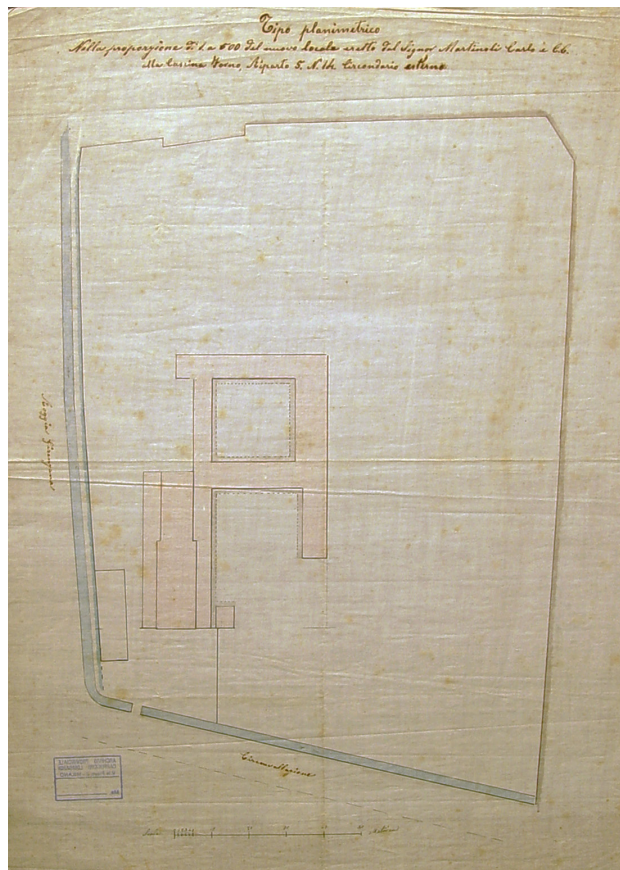
non per questo specificatamente esclusivi, del pensiero progettuale del frate fabbriciere impegnato nella seconda metà dell’Ottocento nell’edificazione del nuovo convento milanese, poiché queste attenzioni costituivano, per lui, un consolidato bagaglio culturale poggiante su una feconda memoria condivisa.

Malgrado il compito di edificare l’intera struttura conventuale del capoluogo lombardo sia stata affidata a fra Angelo Osio da Cassano d’Adda, il suo nome non compare nelle pratiche e nei disegni presentati in Comune per la concessione edilizia. Questi, tuttavia, offrono indicazioni preziose sulle modalità con cui la domanda edificatoria fu avanzata, sugli stati di avanzamento dei lavori e sulla chiusura del cantiere, con la conseguente licenza di abitabilità. Le carte documentarie conservatesi nel Fondo Ornato Fabbriche dell’Archivio Storico Civico del Comune di Milano consentono, dunque, di ricostruire storicamente le differenti fasi edilizie del nuovo complesso conventuale, sebbene in esse risultano assai scarsi i disegni progettuali o altri elaborati grafici. L’unica testimonianza iconografica della primigenia struttura conventuale conservatasi nel citato archivio comunale, infatti, è una tavola acquarellata raffigurante la facciata della chiesa. Assenti risultano le planimetrie progettuali del nuovo convento e le mappe dell’area sulla quale doveva insistere anche la Cascina del Forno, citata nell’atto di acquisto. Evidente appare dunque la riservatezza perseguita dai padri cappuccini nell’allegare alla pratica edilizia le notizie inerenti il complesso conventuale che volevano edificare appena oltre la cerchia bastionata. I frati, infatti, non presentarono ufficialmente il progetto per la costruzione di un nuovo cenobio dotato di edificio liturgico, ma domandarono l’autorizzazione per ampliare esclusivamente il fabbricato rurale esistente. La richiesta non venne avanzata alla Giunta Municipale della Città di Milano dai padri Cappuccini o dai superiori dell’Ordine religioso, ma fu presentata il giorno 11 agosto del 1876 dal Capo Mastro Romano Sirtori, che operava per conto dei proprietari del fondo<sup>8</sup>. “Il molto Reverendo d.on Carlo Martinoli, - si trova scritto nel documento ufficiale - altro dei Comproprietari del piccolo podere denominato la Cascina Fornio; posto nel Circondario esterno di Milano, tra Porta Venezia e Porta





Sopra: Planimetria generale senza data dell'originario complesso architettonico dei cappuccini (APCL, N1/56B). A pagina 28: Particolare dell'attuale facciata della chiesa. A pagina 30: Mappa catastale senza data dell'originario complesso conventuale. A pagina 32: Facciata della chiesa originaria progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda allegata alla pratica edilizia consegnata in comune per l'approvazione.



Sopra: "Tipo planimetrico. Nella proporzione di 1. A 500 del nuovo locale eretto dal Signor Martinoli Carlo e C.C. alla Cascina Forno, Riparto 5. N. 14. Circondario esterno" (APCL, N1/57). A pagina 34: Interno della chiesa originaria in una fotografia precedente al 1907.

Vittori; abbisognando d'erigere diversi locali nell'interno del fondo sucitato; Il Sottoscritto Capo Mastro quale incaricato dell'esecuzione di dette opere, domanda a questa Onorevole Giunta Municipale la voluta autorizzazione". Per paura di successive soppressioni, dunque, nessuna esplicita menzione dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini fu inserita nella domanda e altrettanto avvenne per la destinazione d'uso dei nuovi volumi architettonici. Ufficialmente, dunque, gli atti della Giunta Municipale registrano la domanda di un capomastro per poter edificare alcune "opere murali da eseguirsi nell'interno del fondo detto la Cascina Fornio". Il decreto della Sezione Edilizia per l'autorizzazione dei lavori fu rilasciato il giorno seguente al suo deposito, mentre il nulla osta da parte dell'Ufficio Ingegneri avvenne il giorno 19 dello stesso mese. L'intero *iter* burocratico fu ra-

pidissimo e la pratica si chiuse ufficialmente il 23 agosto, solamente dodici giorni dopo la sua apertura<sup>9</sup>.

Rappresentativa del clima prudenziale mantenuto dai reverendi padri cappuccini è la descrizione dei lavori eseguiti, stesa in occasione della prima visita in cantiere avvenuta il 13 gennaio del 1877 da parte dell'Ufficio Tecnico comunale. Nella "descrizione succinta delle opere muratorie eseguite", infatti, i dipendenti comunali riportarono: "Costruzione di un fabbricato formato da quattro corpi racchiudenti un cortile, posto nell'interno del fondo annesso alla C.na Fornio p.so di P. Venezia [annesso alla Cascina del Forno presso di Porta Venezia]. Detto fabbricato si compone del p.o [predetto] terreno di uso in n. 20 locali oltre i siti di scala e latrine e [...] di un solo piano superiore d'uso in n. 7 locali da tramezzarsi con tavolati"<sup>10</sup>. Nel docu-

mento, quindi, il chiostro è definito come un semplice “cortile” racchiuso da quattro corpi di fabbrica e la struttura conventuale è denominata anonimamente con i lemmi ‘costruzione’ e ‘fabbrica’. Solo al termine del documento l’estensore del verbale di visita annotò laconicamente che “Il fabbricato deve servire per uso convento di cappuccini”, espressione desunta con ogni probabilità dal testo con il quale il capomastro Sirtori, il 2 gennaio del 1877, domandava la visita in cantiere<sup>11</sup>. Malgrado questa inevitabile ammissione, in tutti i documenti successivi Sirtori specificò sempre che il fabbricato non apparteneva ad un ordine religioso ma era di proprietà privata del sacerdote Martinoli o di tre ecclesiastici.

Nei primi mesi dell’istruttoria i frati mantennero un atteggiamento di assoluta diffidenza ed è probabile che, nel preparare le pratiche e nello stendere i documenti, fossero aiutati dai dipendenti del Comune o da qualche personalità capace di far valere la propria influenza all’interno dell’amministrazione pubblica. Negli stessi registri comunali la pratica non fu inserita tra gli elenchi delle costruzioni ecclesiastiche o conventuali, ma venne iscritta come lavori edilizi da eseguirsi su una struttura rurale, malgrado la forma architettonica fosse anche solo in planimetria immediatamente percepibile e nel complesso fosse indicata la presenza dell’edificio di culto. Una riservatezza ben radicata attestata anche nella mappa generale della città di Milano del 1878, nella quale l’area e l’edificio sono ancora contrassegnate dalla dizione “C. Forno” (Cascina Forno).

I documenti archivistici attestano anche il desiderio dei religiosi di terminare l’edificazione del complesso edilizio in tempi rapidissimi, tanto che i lavori all’interno del cantiere ebbero inizio pochi giorni dopo l’ottenimento del nulla osta da parte del Comune. La costruzione dei muri maestri, delle “soffitte” e dei tetti fu conclusa già nei primi giorni del mese di dicembre del 1877, mentre a maggio dell’anno successivo il complesso conventuale si poteva definire terminato nelle sue parti essenziali. Nello stesso mese il capomastro Sirtori chiese la visita tecnico-sanitaria d’abitabilità al Comune che, in quel momento, contava: una chiesa, una sacrestia, 22 locali al piano terreno e 32 “piccole celle” al primo piano<sup>12</sup>. Nel maggio 1878, tuttavia, l’e-

rezione del convento non poteva definirsi ancora conclusa, poiché il 29 dicembre dello stesso anno Sirtori chiese alla Giunta Municipale di effettuare un nuovo sopralluogo d’ispezione, dal quale risulta che “tutte le opere in rustico” erano state realizzate e che staticamente non vi era nulla da eccepire per “le murature gregge, il tetto, le volte da cantina, le scale” e “le impalcature tra piano e piano”. Questa ulteriore visita, tuttavia, non riguardò l’intero complesso cappuccino, ma solamente una porzione di fabbricato che, secondo gli estensori del verbale di visita, era composta da “un vasto locale terreno p. refettorio e n.o 7 celle superiori per frati”<sup>13</sup>. È probabile che i cappuccini abbiano suddiviso il progetto in differenti lotti corrispondenti ad altrettante fasi di lavoro nelle quali realizzare la trasformazione e l’ampliamento delle strutture rustiche originarie e l’edificazione dei nuovi volumi architettonici. Numerose furono, infatti, le domande di visita in cantiere e i relativi attestati di abitabilità. Il 24 settembre 1879, ad esempio, fu richiesta la terza visita per ottenere l’agibilità di sette celle poste al primo piano e di due locali situati al piano terreno, dei quali uno di grandi dimensioni era destinato a divenire la biblioteca conventuale<sup>14</sup>.

Anche l’apporto specifico nelle scelte tecnico-strutturali dei nuovi volumi architettonici del convento e della chiesa di fra Angelo Osio a Cassano d’Adda è ancora poco definito. Da chiarire, ad esempio, rimane il metodo progettuale da lui scelto per la realizzazione di quest’opera e quanto il suo progetto primigenio sia stato influenzato dalla cultura edilizia ottocentesca milanese, che sempre più rapidamente stava evolvendosi sotto gli influssi delle istanze tecnicistiche e politecniche. Malgrado queste incertezze è evidente che il suo operato sia pienamente aderente alla tradizione architettonica dell’ordine, che poteva contare su una collaudata esperienza plurisecolare la quale, tuttavia, era stata messa a dura prova negli ultimi decenni da un’inoperosità imposta dalla situazione geopolitica-europea.

La ricerca formale ed espressiva di fra Angelo documenta un’assoluta adesione ai canoni propri dell’Ordine, sebbene per l’edificazione della chiesa e del convento del capoluogo lombardo egli non potesse più fare riferimento esclusivamente alle tecniche costruttive utilizzate nelle



piccole e periferiche case dell'Ordine, costruite con murature miste o con conci lapidei disposti a 'lisca di pesce'. Alle pareti edificate impiegando le pietre presenti negli alvei dei fiumi, disponibili a basso costo in molte regioni della pianura lombarda, fra Angelo Osio dovette prediligere l'arte edificatoria del cotto e saperi edilizi urbani più complessi.

Linguisticamente per la realizzazione della nuova chiesa conventuale fra Angelo Osio riscorse allo stile neoromanico, realizzando una serie di allusioni e richiami ai valori dell'edilizia sacra medievale-lombarda e mettendo a disposizione dell'intera comunità il proprio sapere tecnico per rendere più agevole la vita quotidiana a tutti i frati all'interno del convento, trasformando la forma del luogo in un costante richiamo fraterno e in valori esperibili. L'intero progetto della prima struttura conventuale, desumibile da alcuni rilievi eseguiti prima dell'ampliamento novecentesco della chiesa, costituiva l'evidente tentativo di impiegare un rigoroso linguaggio aggregativo dei volumi architettonici proprio dell'Ordine, sedimentato in oltre tre secoli di storia architettonica, destinato, nei decenni successivi, ad aprirsi al mondo professionale degli architetti e degli ingegneri, necessariamente chiamati a progettare i nuovi conventi cappuccini nel pieno rispetto dei complessi regolamenti edilizi urbani. Il convento del Sacro Cuore progettato da fra Angelo Osio, infatti, costituisce l'ultimo atto milanese della tradizione dei fabbricieri cappuccini fortemente radicati nelle *Costituzioni* e nei documenti interni all'Ordine, che talvolta prescrivevano dettagliatamente forme e misure dei volumi e degli elementi architettonici, intesi come elementi immediatamente percepibili dal tessuto sociale e rappresentazione visibile dell'identità cappuccina. Le prescrizioni edilizie che i fabbricieri erano 'invitati' a seguire costituivano, dunque, garanzie e tutela del carisma e dello spirito di povertà francescana ricercata dall'ordine che, a partire dal XIX secolo, non sempre risulta pienamente compatibile con le prescrizioni igienico-sanitarie e i regolamenti comunali. Le nuove costruzioni, infatti, dovevano rispettare i canoni di una disciplina in forte fermento tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che introdusse specifiche regole per la definizione di molti aspetti architettonici, tra i quali l'altezza di gronda degli edifici, i

rapporti interni aereo-illuminanti e le superfici vetrate mobili per l'areazione dei singoli locali. Temi, questi ultimi, dei quali non si occupò fra Angelo Osio, poiché non ancora 'consacrati', dai regolamenti comunali. Per il progetto del nuovo complesso architettonico milanese egli si basò sulla sua consolidata esperienza personale di fabbriciere e sulla tradizione dell'Ordine, che si manifestò anche nell'organizzazione dei differenti settori, la cui collocazione era subordinata alla presenza dell'edificio liturgico. Orientato lungo il tradizionale asse est-ovest, con il coro disposto ad oriente e la facciata ad occidente, la chiesa progettata da fra Angelo costituì l'elemento centrale di tutta la composizione spaziale del convento, che risulta composto da differenti specifici settori, separati tra loro da aree filtro con funzioni mediazionali. Il fabbriciere cappuccino, infatti, seguì la tradizione dell'Ordine progettando la semplice chiesa come edificio più alto dell'intero complesso architettonico, in modo tale da poter proteggere i chiostri e le celle dai venti freddi provenienti da nord-ovest. Nei due lati che maggiormente beneficiavano della posizione della chiesa il fabbriciere inserì, al piano terra, alcuni ambienti comuni quali il refettorio e la cucina, ed edificò le celle destinate all'ospitalità degli estranei all'Ordine e delle personalità religiose.

Al piano superiore egli progettò le celle per i frati anziani e ammalati che, in un ulteriore rispetto della tradizione, furono verosimilmente collocate sopra il refettorio e la cucina, che costituivano gli unici ambienti originariamente riscaldati, oltre alle stanze per l'ospitalità e alla sala per il ritrovo della comunità. Il convento disegnato da fra Angelo Osio appare dunque come il risultato della sapiente aggregazione dei differenti settori che mostrano particolari soluzioni distributive all'interno del rispetto delle regole tradizionali rese possibili dalla trasmissione orale da parte dei fabbricieri cappuccini e da quanto codificato nei manuali edilizi interni all'Ordine<sup>15</sup> dagli accentuati riferimenti tipologici. Una composizione che si poteva riscontrare in numerosi complessi conventuali cappuccini edificati nei secoli precedenti alla costruzione di questo nuovo convento milanese e che troverà parziale impiego anche nella realizzazione del convento di San Francesco, progettato dall'ingegner Cesare Nava a partire dalla



*Rilievo dell'intero complesso conventuale antecedente la costruzione della chiesa ad opera dell'ingegner Giorgio Combi e dell'ingegner Paolo Mezzanotte (APCL, N1/42B).*

fine nel 1896-1897, che reinterpretò il precedente progetto di padre Lorenzo fabbriciere e le prescrizioni dell'ordine, adeguandole al regolamento edilizio urbano<sup>16</sup>.

Nell'intera struttura conventuale è dunque ben visibile la matrice culturale dalla quale scaturirono le forme architettoniche disegnate da fra Angelo Osio. In essa, come accennato, sono

infatti facilmente individuabili i differenti settori che la compongono e che certamente non possono essere interpretati come elementi di rigida separazione, poiché costituiscono raggruppamenti di locali e ambienti aventi lo scopo di rendere maggiormente funzionale l'intero convento. Questi costituiscono l'elemento portante per una corretta lettura dell'architettura cap-





*Rilievo della facciata dell'originaria chiesa progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda eseguito dall'architetto Augusto Brusconi nel 1903 (APCL, 1/2).*

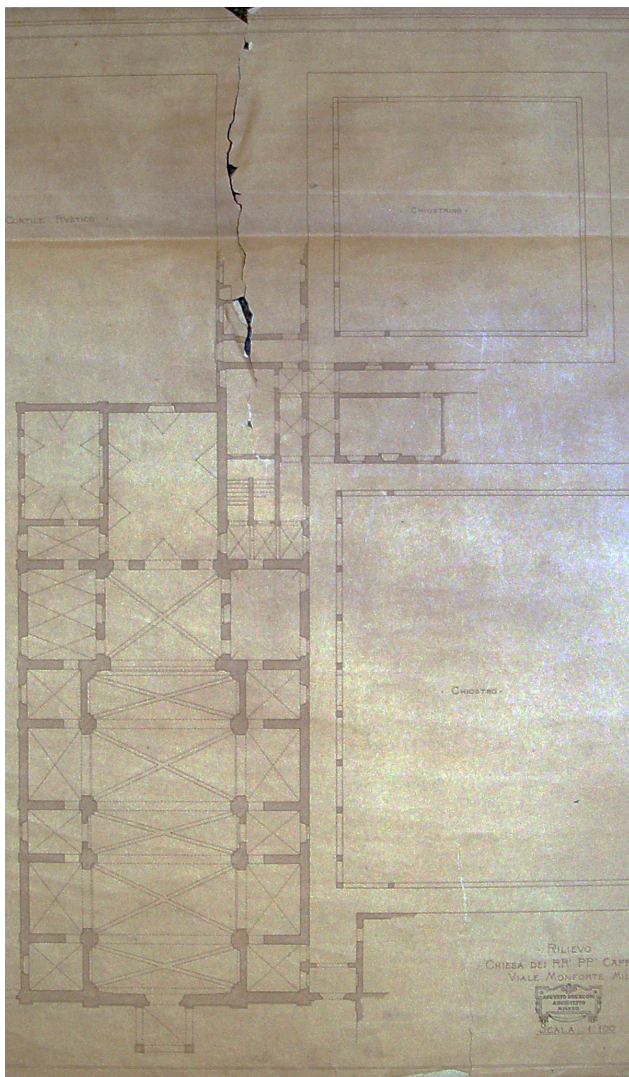
puccina, già evidenziato da Francesco Calloni negli anni settanta e da lui ripreso negli anni novanta nella pubblicazione curata da Costanzo Cargnoni, dedicata ai documenti e alle fonti documentarie dei cappuccini del primo secolo. Qui Calloni afferma: “è evidente che solo questa idea-fede di fraternità sentita in duplice radicalismo, in apparenza contrastante, contemplativo e attivo, è la forza portante non solo della particolare vita dei cappuccini, ma pure degli edifici che essi costruiscono per realizzarla. L'edificio conventuale diventa vero e proprio «manifesto», vera e propria «confessione» della idea di fraternità tradotti in termini di architettura e di concetti urbanistici”<sup>17</sup>.

Articolata attraverso una sequenza di elementi fisici e spaziali, dunque, la struttura conventuale dilata la propria presenza simbolica e tangibile ol-

tre il suo mero volume edilizio, correlandosi alla maglia urbana attraverso il sagrato che, per ragioni di sicurezza, fu chiuso da una muratura, prima, e da una leggiadra cancellata metallica, poi.

Il ‘compartimento’ principale è dunque costituito dal “settore preghiera”, composto dal sagrato dell'edificio liturgico, dalla chiesa, dal coro per la comunità dei frati, dalla sacrestia e dai coretti laterali al presbiterio per l'ufficio dei fratelli laici. A seguito dell'ampliamento della chiesa avvenuto nel primo decennio del XX secolo ad opera dell'ingegner Giorgio Combi e dell'ingegner Paolo Mezzanotte, della struttura originaria di questo settore non si è conservato nulla, ad eccezione delle rare testimonianze iconografico-archivistiche e del vago impianto planimetrico del sagrato, fortemente rimaneggiato con il passare dei decenni.

La prima chiesa realizzata presentava un impi-



*Rilievo planimetrico della chiesa progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda eseguito dall'architetto Augusto Brusconi nel 1903 (APCL, 1/1).*

to planimetrico a navata unica con due cappelle su entrambi i lati, alternate a vani di servizio. La navata era scandita dalla sequenza di cinque crociere costolonate di differenti dimensioni, che riportano alla mente l'alternarsi ritmico di numerose chiese romaniche lombarde e che può essere musicalmente letta nella ritmica spaziale "a, B, a, B a", in cui alla lettera "a" (minuscola) è abbinata la crociera di dimensioni minori e alla lettera "B" (maiuscola) coincide con la dimensione della crociera maggiore. L'avanzare del fedele dall'ingresso verso l'area presbiterale era inoltre ritmata dalla sequenza di archi aggettanti a tutto sesto posti trasversalmente e impostati su lesene mistilinee.

Semplici effetti chiaroscurali erano ottenuti attraverso l'alternarsi di fasce monocromatiche decorative, probabilmente di colore bianco e

grigio-nero, e la luce che filtrava dagli oculi circolari presenti lungo tutta la navata e sulla facciata. Longitudinalmente l'interno della chiesa si presentava come una sequenza di archi a tutto sesto posti a differente altezza e ugualmente sormontati da una fascia aggettante ad archetti ciechi, desunti dal linguaggio formale dello stile romanico lombardo. Anche in questo elemento decorativo è evidente il riferimento di fra Angelo Osio al retaggio figurativo della cultura medievale, che in ambito lombardo trova una delle massime espressioni ottocentesche nelle teorizzazioni di Camillo Boito. Una ricerca tipologica ed espressiva che lo storico e teorico dell'architettura affida a numerosi scritti e che offrono evidenti richiami ad alcune delle sue maggiori realizzazioni eseguite nel terzo quarto del XIX secolo: il restauro della Pusterla di Porta Ticinese (1861), il Cimitero di Gallarate e la relativa Cappella Ponti (1865), l'Ospedale Civico di Gallarate (1869-1874), le Scuole di via Galvani (1888-1889) e la Casa di Riposo per Musicisti Giuseppe Verdi di Milano (1895-1899). Con queste opere, parzialmente anticipatorie della progettazione di fra Angelo Osio, Camillo Boito esprime tutta la sua convinzione che l'architettura medievale trecentesca lombarda debba divenire matrice identitaria di un nuovo linguaggio architettonico nazionale, certamente non scevro del tentativo di impiegarlo anche come elemento di riqualificazione urbana e sociale. Egli, infatti, concepì lo stile medievale come unico elemento capace di esprimere compiutamente lo spirito unitario di una città, di una regione o dell'intera nazione, che si doveva emblematicamente manifestare nei grandi edifici pubblici e sociali. Il fabbriciere cappuccino nato a Cassano d'Adda utilizzò nel suo progetto questo linguaggio architettonico, affidandosi alla ripetizione e alla variazione di un numero limitato di elementi formali, nei quali le funzioni costruttive coincidono con l'apparato estetico-decorativo e con le scelte di estrema semplicità e funzionalità caratteristiche dell'ordine. In questo senso è possibile scorgere un esile filo conduttore tra il fabbriciere cappuccino e il grande teorico dell'architettura e progettista Camillo Boito, molto interessato alle trasformazioni in corso nella società tardo-ottocentesca, della quale esamina l'innovazione in corso in puntuali riflessioni sugli influssi che le nuove





*Rilievo in sezione longitudinale dell'originaria chiesa progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda eseguito dall'architetto Augusto Brusconi nel 1903 (APCL, 1/4).*

tecniche costruttive, introdotte presto nel percorso formativo di ingegneri e architetti, hanno sul linguaggio dell'architettura. Decorazione, 'pellicola ornamentale', impianto strutturale costruttivo, ragioni delle scelte dei materiali ed erudizione storica dei professionisti, infatti, sono per Boito le coordinate che, nella seconda metà dell'Ottocento, incidono in modo fondamentale negli esiti del progetto architettonico. Evidente è la sua preoccupazione per la cesura, istituzionalizzata nel XIX secolo in tutta l'Europa nell'esercizio professionale, che aveva portato a distinguere totalmente lo studio della struttura costruttiva del fabbricato, riservato all'ingegnere, dalla progettazione della forma, di competenza esclusiva dell'architetto. Si tratta infatti di un processo tanto diffuso quanto pericoloso, a suo parere, denunciato da lui in *Architettura del medioevo in Italia*: la maniera superficiale con la quale chi si prepara alla professione, di costruttore, architetto o ingegnere, studia la Storia dell'Architettura e degli stili, è causa principale per lui della banale riproposizione di volgari copie architettoniche del passato, "nell'ingenua ricreazione delle vecchie cose". A questo atteggiamento di insignificante ripetizione egli intende contrapporre la figura del professionista erudito, alla quale in parte corrisponde la figura di fra Angelo Osio, che per la cultura milanese della seconda metà dell'Ottocento appare tuttavia

poco anticipatrice della modernità chiamata, a breve, ad esprimere pienamente la cultura politecnica, con la conseguente naturale espulsione, fatta eccezione per rari casi del secolo successivo, dei fabbricieri dal processo di rinnovamento edilizio milanese-lombardo.

I contrafforti laterali, la modulazione della facciata e l'impiego del mattone e delle nicchie sul prospetto frontale dell'edificio liturgico, rappresentano per fra Angelo Osio gli elementi essenziali della sua semplice composizione architettonica, che contemporaneamente rispecchiano alcuni dei dettami del linguaggio architettonico in auge nell'Ottocento milanese. La primigenia chiesa del Sacro Cuore, infatti, costituisce una significativa tappa nel vasto panorama artistico-architettonico milanese, poiché rappresenta uno dei primi esempi di nuovo edificio liturgico ad essere stato interamente pensato, progettato e realizzato in stile neoromanico. Prima di allora questo stile era stato impiegato esclusivamente nei "restauri" e nei rifacimenti di numerose facciate di edifici sacri milanesi già esistenti, divenendo, negli anni successivi, anche l'elemento portante del rinnovamento delle chiese urbane<sup>18</sup>. Un'anticipazione storica, quella del convento del Sacro Cuore, ulteriormente amplificata dal connubio più volte citato tra stile neoromanico e linguaggio tradizionale cappuccino, che trova nelle forme dell'edificio di cul-

to la rimodulazione di una tipologia riscontrabile in numerosi altri edifici dell'ordine, quali il convento di Piacenza, di Orto Sabbioneta e di Casalmaggiore. Si assiste, pertanto, non più all'edificazione delle piccole cappelle dei romitori delle origini o delle chiese conventuali dei piccoli centri urbani, quanto alla costruzione di un edificio di culto di più ampie dimensioni, che nel suo insieme si ispira ai grandi complessi conventuali urbani dell'ordine, senza tradire lo spirito di povertà. Sebbene le forme propugnate in questo edificio da fra Angelo Osio siano assai differenti dalla configurazione delle prime costruzioni cappuccine (denominate dal Grossi "chiese fienili"), egli si ispirò ai valori tradizionali del suo movimento francescano di appartenenza, che lo portarono a realizzare una semplice facciata a capanna, con il corpo di fabbrica centrale sopraelevato rispetto ai fianchi. Il prospetto della chiesa ottocentesca, infatti, si presentava scandito in tre scomparti che palesavano all'esterno la struttura architettonica dell'interno, composta dalla semplice presenza di una navata con cappelle laterali.

Le larghe lesene aggettanti presenti sul fronte principale contribuivano ad isolarne nitidamente i volumi e le forme geometriche di base degli ambienti interni. L'apparato decorativo della facciata fu affidato da fra Angelo Osio alla tipica sequenza di archetti ciechi di tradizione lombarda che correva lungo il profilo superiore del prospetto. Piccoli elementi in ceramica erano posti ad ornamento della sommità della chiesa, tra i menzionati archetti ciechi e il profilo mistilineo in cotto, che rappresentava il vero elemento conclusivo della facciata. Quest'ultima era movimentata anche dalla presenza di un grande oculo centrale e dalle finestre leggermente strombate, caratterizzate dalla tipica forma ad arco a tutto sesto.

Al centro della facciata il fabbriciere cappuccino inserì un piccolo pronao-nartece costituito da una contenuta struttura con esili sostegni, posto in asse con l'apertura della chiesa ed il piccolo varco della muratura che racchiudeva il sagrato. Secondo una tarda tradizione dell'ordine, esso doveva ospitare una piccola decorazione musiva, della quale, tuttavia, non si sono preservate memorie o testimonianze iconografiche. Al semplice apparato decorativo del prospetto della chiesa faceva riscontro un'ancora maggio-

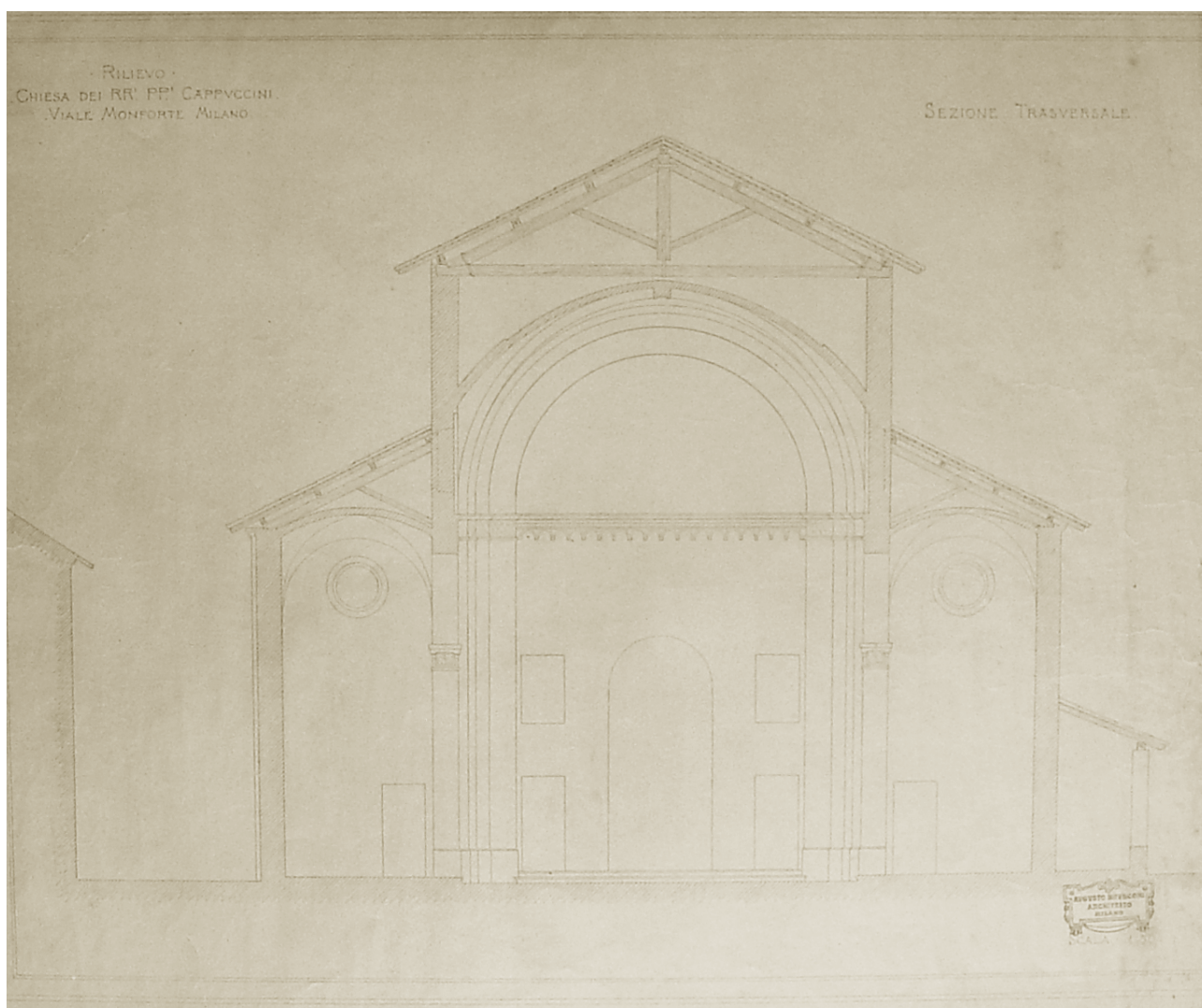
re ricerca di austerità dei fianchi dell'edificio di culto, segnati solamente dall'aggetto di contraforti poco sporgenti e dalla differente altezza di quattro corpi di fabbrica longitudinali: navata, presbiterio, coro e cappelle laterali. Un'austerità voluta anche all'interno della chiesa, rimasta intenzionalmente priva di ogni decorazione pittorica, inserita nella nuova chiesa novecentesca che sostituì quella progettata da fra Angelo Osio.

La semplicità compositiva caratterizzò tutto l'operato progettuale del primigenio complesso architettonico, poiché il fabbricato conventuale fu edificato basandosi su due linee di simmetria parallele. La prima corrispondeva alla sezione longitudinale della chiesa, che interessava anche il coro conventuale, l'antica biblioteca e il "cortile rustico", mentre la seconda correva lungo la struttura dei due chiostri gemini, al centro del primo dei quali era posto simbolicamente e funzionalmente un pozzo per l'acqua.

Il convento era dunque costituito da un compatto edificio di due piani fuori terra ben separati fra loro, posti in comunicazione da tre scale, di cui la principale, secondo i più rigidi dettami della tradizione cenobitico-cappuccina, poneva in comunicazione diretta le celle del piano superiore con un ambiente di servizio e di distribuzione del piano inferiore. Grazie ad essa i religiosi potevano raggiungere dalle loro celle la chiesa, il coro conventuale e il primo chiostro. Le altre due scale rispettavano chiari principi funzionali. Un elemento di collegamento verticale, infatti, poneva in relazione le celle del dormitorio doppio e del dormitorio semplice, posti ai piani superiori, con la cucina e la dispensa, situate al piano terreno. Una seconda scala, invece, collegava il settore dell'ospitalità, costituito dagli ambienti e dalle stanze già menzionate, con le celle della clausura conventuale. L'ingresso principale del convento era posto sul lato destro della facciata della chiesa unendo il sagrato con una piccola stanza adibita a vano distributivo, poiché direttamente connesso con la chiesa e con la stanza del portinaio.

Semplici, dunque, le regole compositive dei differenti ambienti conventuali che un tempo erano immediatamente percepite da tutti gli appartenenti all'ordine e che oggi si sono parzialmente perdute a seguito degli interventi di trasformazione susseguitisi in quasi centocin-





*Rilievo in sezione trasversale dell'originaria chiesa progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda, eseguito dall'architetto Augusto Brusconi nel 1903 (APCL, 1/3).*

quant'anni di storia. La presenza di due chiostri attigui, di cui il maggiore era di forma rettangolare mentre il più piccolo possedeva un impianto planimetrico quadrato, attesta l'importanza che fin dalla sua fondazione questo convento avrebbe dovuto ricoprire all'interno della città di Milano e dell'intera Provincia Cappuccina di Lombardia. Sebbene anche i chiostri conventuali abbiano subito delle trasformazioni nel corso di questi ultimi decenni, è possibile ipotizzare che il loro impianto strutturale costituisca il modello di riferimento per l'ingegner Nava che, dopo pochi anni dall'edificazione di questo complesso architettonico fu chiamato a progettare ed erigere il convento milanese di San Francesco in piazzale Velasquez. La frammentarietà della documentazione architettonica esistente e la scarsità degli incartamenti relativi alla primi-

genia struttura non consentono di conoscere in dettaglio le forme ideate da fra Angelo Osio per i due chiostri. È tuttavia probabile che essi fossero composti da semplici pilastri quadrangolari in mattoni rossi che sorreggevano la struttura trilitica portante. Questi ambienti, privi di decorazioni pittoriche e di particolari fasti dimensionali o architettonici, erano costituiti da un semplice *impluvium* coperto da una struttura a falda inclinata. Un rigore che costituì modello di ispirazione per altri conventi otto-novecenteschi e che traeva origine dalla tradizione dell'Ordine che, ad esempio, per edificare il convento cinquecentesco di Orta, impiegò proprio un impianto trilitico. La sequenza dei due chiostri, dalle forme architettoniche molto sommesse, è dunque un'ulteriore testimonianza della ricerca della semplicità e della povertà architettonica

voluta dal fabbriciere e dai superiori, divenendo emblematica chiarificazione dell'assonante diversità spirituale dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini rispetto agli altri ordini religiosi francescani. Le strutture claustrali dell'Osservanza, ad esempio, erano riccamente decorate e numerosi loro conventi erano strutturati attorno a una sequenza più articolata di chiostri. Il complesso architettonico degli Osservanti di Sant'Angelo, ad esempio, possedeva sette chiostri, mentre il convento della Santissima Annunciata di Soncino era caratterizzato da tre chiostri, riccamente affrescati, dotati di pilastri ottagonali.

Da quanto desumibile da una planimetria dell'intero complesso conventuale eseguita probabilmente da fra Romualdo da Brignano prima dell'ampliamento della chiesa<sup>19</sup>, questi chiostri erano stati destinati da fra Angelo Osio a giardino. Tuttavia, lungi dall'essere solamente un luogo di passaggio, essi rappresentano emblematicamente la concezione del chiostro cappuccino inteso come spazio vivibile e luogo di incontro per la fraternità. Un'apertura ricercata dai cappuccini anche nei confronti della città, alla quale l'ordine aveva fin dal 15 marzo del 1877 annunciato, attraverso gli *Annali Francescani*, la notizia della costruzione di una nuova chiesa dedicata al "Divin Cuore"<sup>20</sup>, che sarà consacrata e aperta al culto il 14 luglio 1878<sup>21</sup>, senza tuttavia mai menzionare l'erezione dell'annesso convento.

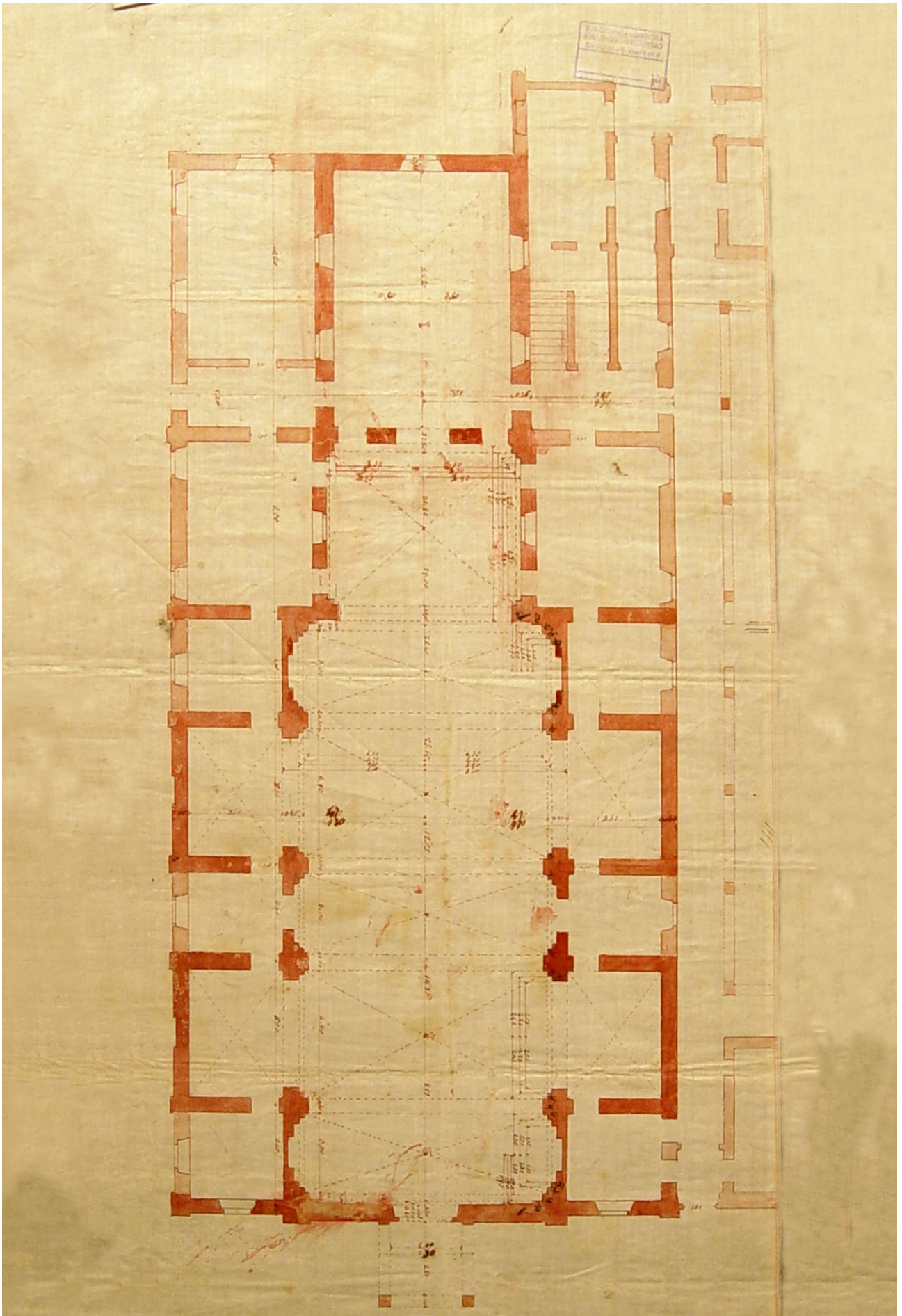
#### **LA NECESSITÀ DI AMPLIARE LA CHIESA PROGETTATA DA FRA ANGELO OSIO DA CASSANO D'ADDA**

Sebbene la chiesa rispondesse adeguatamente alle necessità liturgiche della comunità francescana, si dimostrò ben presto insufficiente per i bisogni pastorali che la nuova situazione sociale milanese imponeva. Il convento era stato infatti edificato all'esterno della cerchia dei bastioni urbani, oltre i confini daziari municipali, al fine di avere una comunità religiosa attiva nella città e nel circondario di Milano, senza che il *caos* metropolitano travolgesse la vita dei frati. Un tentativo che, sebbene connesso alle usanze dell'Ordine, si rivelò ben presto inutile poiché l'imperativo religioso dei cappuccini impose di rispondere senza riserve ai bisogni sociali e ma-

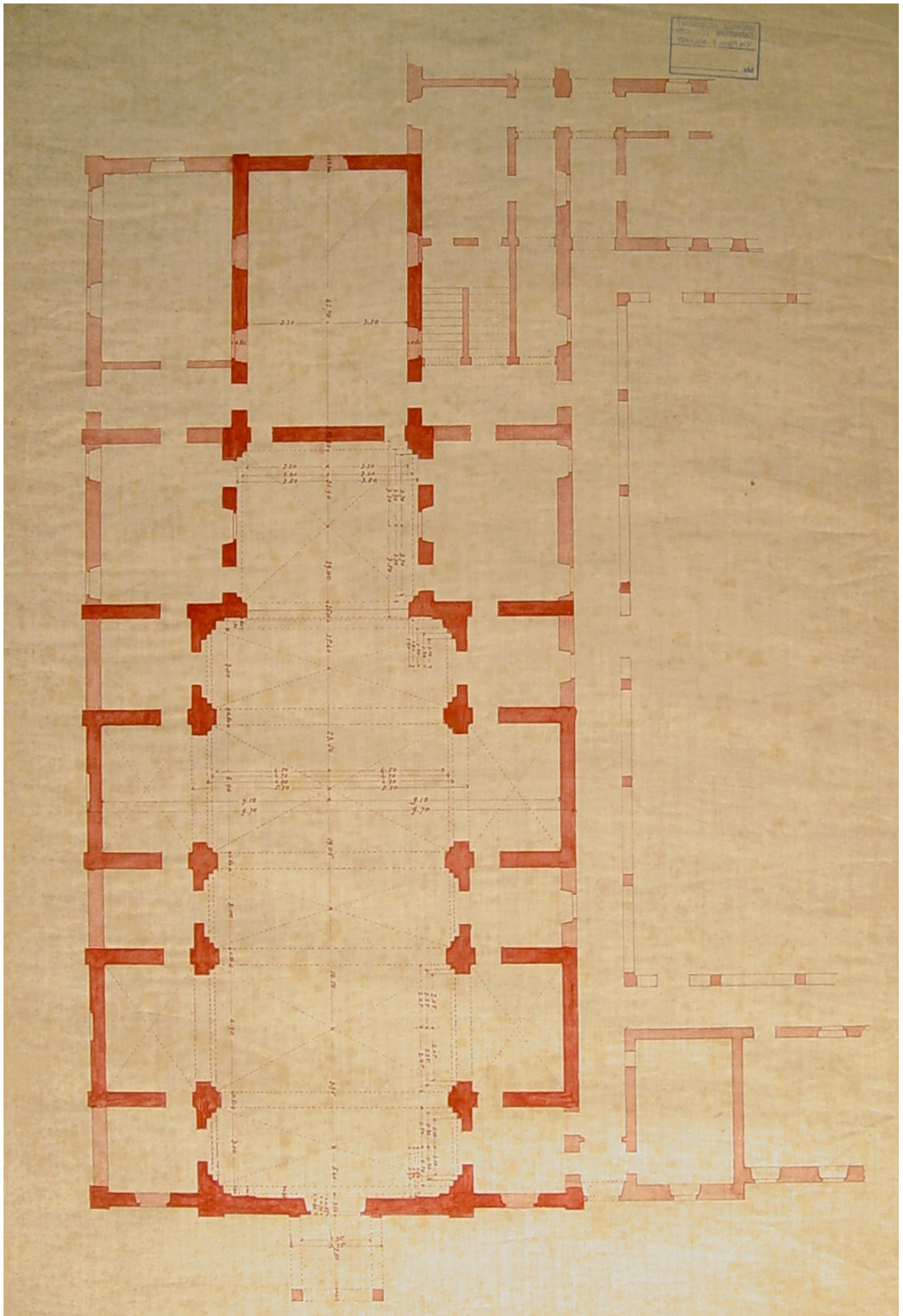
teriali dei più bisognosi, trasformando il convento in uno dei maggiori centri di assistenza e di aiuto alla popolazione emarginata della città, come attestano numerosi episodi storici, tra i quali quelli connessi ai moti insurrezionali del 1898. I frati, inoltre, non tennero conto dello sviluppo urbano della città, che ben presto si espanse oltre la cerchia dei bastioni e le porte urliche, inglobando, nei fatti, la nuova struttura conventuale.

I frequenti pellegrinaggi, l'abbondante affluenza del popolo e l'evolversi urbanistica di Milano, infatti, resero necessario l'ampliamento dell'edificio di culto. Si avverò, dunque, quanto aveva pronosticato l'arcivescovo di Milano Luigi Nazari di Calabria in occasione della consacrazione della chiesa, il quale, nell'omelia, pronunciò le seguenti parole: "Molto Reverendo Padre Provinciale, i Cappuccini hanno eretto chiesa e convento qui fuori di Milano, in un luogo quasi disabitato, dove non vi sono case e dove loro credono di godere la pace e la quiete; ma passeranno pochissimi anni e questo luogo sarà uno dei più abitati. La loro Chiesa troppo angusta, più non basterà ai bisogni spirituali dei fedeli, e un'altra più spaziosa dovrà sorgere; ma molte saranno le difficoltà che avranno ad incontrare. Qui ci voleva una chiesa capace di contenere almeno 10.000 fedeli"<sup>22</sup>. Le parole dell'arcivescovo risultarono dunque profetiche e ben presto questa parte della città si aprì all'espansione urbana, divenendo una delle principali direttrici dello sviluppo di Milano. La costruzione della stazione centrale, il potenziamento di alcuni assi stradali, l'eliminazione della cerchia dei bastioni, la trasformazione di vaste aree agricole in zone edificabili, l'espansione di Milano come realtà industriale sempre più bisognosa di forza lavoro e la demolizione del lazzeretto, furono solamente alcuni dei fenomeni di trasformazione urbana della città che interessarono l'area nella quale i cappuccini avevano edificato la loro struttura conventuale. Nel 1905, infatti, gli stessi *Annali Francescani* riconoscevano che le parole pronunciate dell'arcivescovo si erano puntualmente avverate. "Monforte coi suoi palazzi e le case all'intorno alla chiesa conta ben più di 40.000 abitanti. Non solamente essa non basta più, ma ragioni di prudenza e la mancanza assoluta d'altra località richiedono sia demolita. Il giorno di concorso non solamente la chiesa è

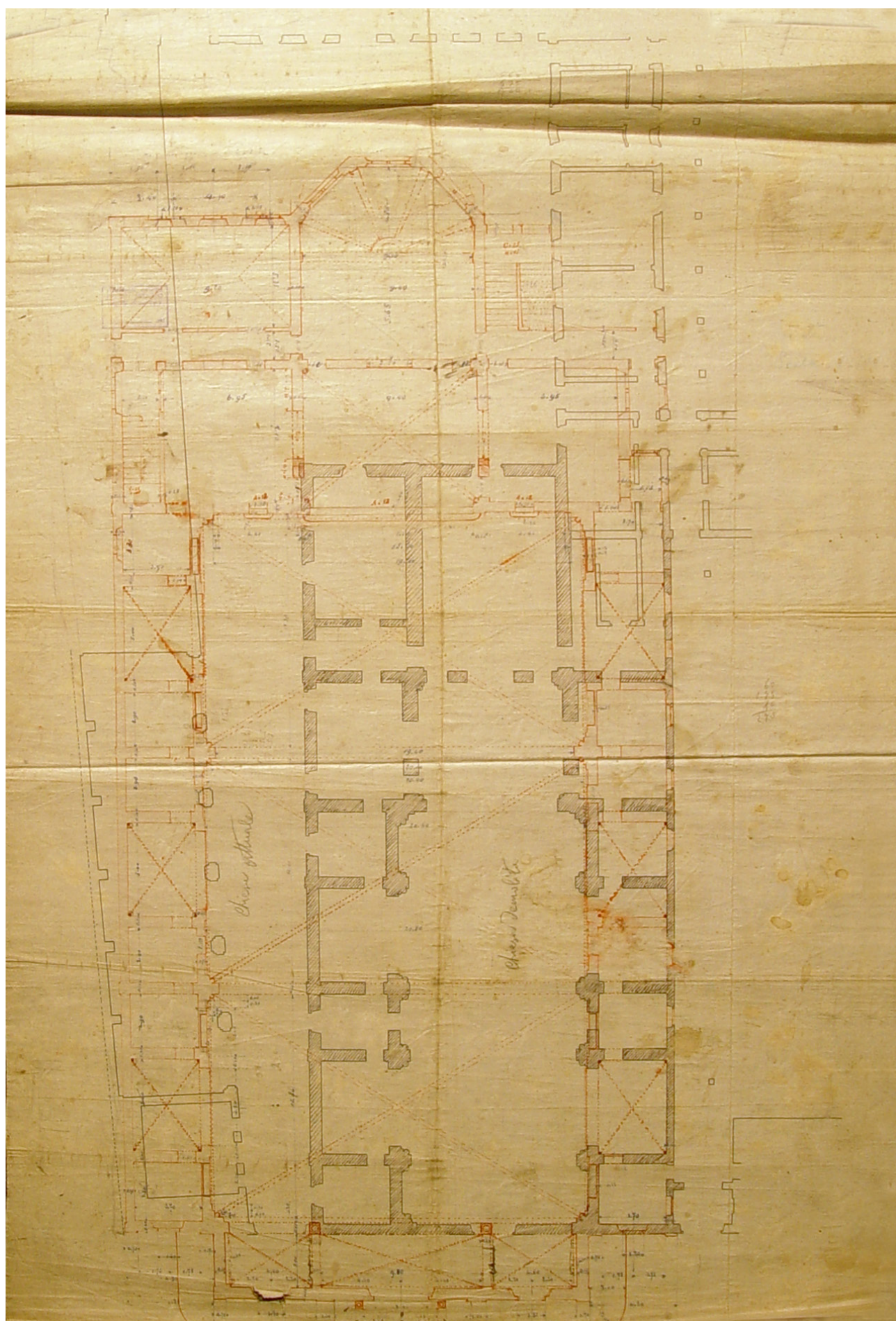












gremita, ma ancora le cappelle, i coretti, e il coro riservato ai Religiosi bisogna cederli al pubblico. La piazzetta è zeppa, il claustro rigurgita: e ciò non ostante più della metà della gente che accorre ai divini servizi è obbligata ritornare a casa per mancanza di luogo [...] Il numero delle comunioni ascende quasi alle 100.000 all'anno"<sup>23</sup>.

In ragione della generalizzata industrializzazione del capoluogo lombardo, infatti, Milano ebbe una grande espansione demografica, frutto anche della trasformazione delle logiche perseguite dai centri di potere economico-politico urbano, che, attraverso l'afflusso di capitali italiani e stranieri, lentamente abbandonava l'impiego agricolo intensivo dei terreni in favore di una più moderna economia industriale. Per rispondere alle nuove istanze demografiche cittadine nel 1884 il sindaco Bellinzaghi commissionò all'ingegner Cesare Berruto l'elaborazione del primo Piano Regolatore della città. Il suo progetto si basava essenzialmente sulla volontà di dare organicità al futuro assetto territoriale milanese, di riproporre l'impostazione radiocentrica urbana con la costruzione di nuovi ampi assi radiali che partivano dal centro storico e di regolamentare il successivo sviluppo urbano su lottizzazioni di ampie dimensioni. Questo Piano Regolatore non venne però approvato dal Ministero dei Lavori Pubblici e si dovette dunque riformulare un nuovo progetto di sviluppo urbano, che fu ratificato nel 1888. Esso prevedeva una maggiore possibilità espansiva della città nella zona settentrionale rispetto alla fascia meridionale, caratterizzata dalla presenza di un diffuso latifondismo agricolo, che ancora oggi, attraverso modificazioni dei processi urbani, influenza lo sviluppo della metropoli lombarda. Il Piano prevedeva un sensibile ridimensionamento dei lotti edificabili, contribuendo notevolmente alla crescita del numero di piccoli imprenditori decisi ad investire il proprio capitale nell'edilizia.

Lo sviluppo dell'area limitrofa al convento, inoltre, fu interessato dalla creazione di alcuni assi stradali (es. corso Concordia e corso Indipendenza), che favorirono ulteriormente l'edificazione di nuovi insediamenti residenziali con conseguente incremento demografico della zona. A partire dall'ultimo quarto del XIX secolo in questa parte della città si assistette a una

evidente variazione del tessuto urbano e sociale, che fece sorgere una serie di problematiche che non potevano certamente rimanere ignorate dalla comunità cappuccina e dal clero milanese. Lo stesso cardinal Ferrari fu molto attento a tali dinamiche e in numerose occasioni si rivolse ai padri cappuccini affinché costruissero una nuova chiesa capace di contenere un numero maggiore di fedeli rispetto a quella progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda<sup>24</sup>.

Per rispondere al mutato scenario sociale, alle istanze interne dell'ordine e alle richieste provenienti dall'Arcivescovado, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento i frati cappuccini lombardi decisero di abbandonare definitivamente quell'atteggiamento prudentiale che aveva caratterizzato il loro ritorno attivo all'interno del tessuto urbano cittadino e decisero l'edificazione del convento di San Francesco e l'ampliamento della chiesa della struttura conventuale del Sacro Cuore di Gesù.

L'esperienza progettuale per il cenobio di piazzale Velasquez aveva già palesato l'impossibilità e l'inopportunità di ricorrere esclusivamente ai fabbricieri interni all'Ordine e la necessità di rivolgersi a professionisti in grado di espletare tutte le complesse pratiche burocratico-amministrative e di far fronte adeguatamente alle molteplici istanze del regolamento edilizio di Milano.

Per la progettazione della nuova chiesa del convento del Sacro Cuore, dunque, furono contattati tre professionisti che presentarono elaborati differenti e che, secondo la propria sensibilità, cercarono di risolvere le problematiche tecniche e liturgiche insite nell'ampliamento dell'edificio liturgico esistente, nonché le limitazioni di costo imposte dalla committenza francescana.

Nell'Archivio Provinciale della fraternità attualmente si conservano le numerose testimonianze iconografiche relative ai differenti progetti realizzati dall'architetto Augusto Brusconi, dall'ingegner Giorgio Combi e dall'ingegner Cesare Nava. Purtroppo la documentazione esistente non consente di comprendere con quale modalità i cappuccini contattarono i singoli professionisti e a che titolo essi formularono le loro proposte che, tuttavia, appaiono formalmente compiute, strutturandosi attraverso una serie di elaborati grafici che, generalmente, comprende piante, prospetti e sezioni. Allo stato attua-



le degli studi, non è ancora possibile formulare alcuna ipotesi sulla tempistica con la quale furono contattati l'architetto Brusconi, l'ingegner Combi e l'ingegner Nava, e sulle ragioni che spinsero i cappuccini a prediligere il progetto presentato in Comune per l'approvazione edilizia.

#### ***I PROGETTI NON REALIZZATI DI AUGUSTO BRUSCONI, CESARE NAVA E GIORGIO COMBI***

##### **I progetti non realizzati dell'architetto Augusto Brusconi**

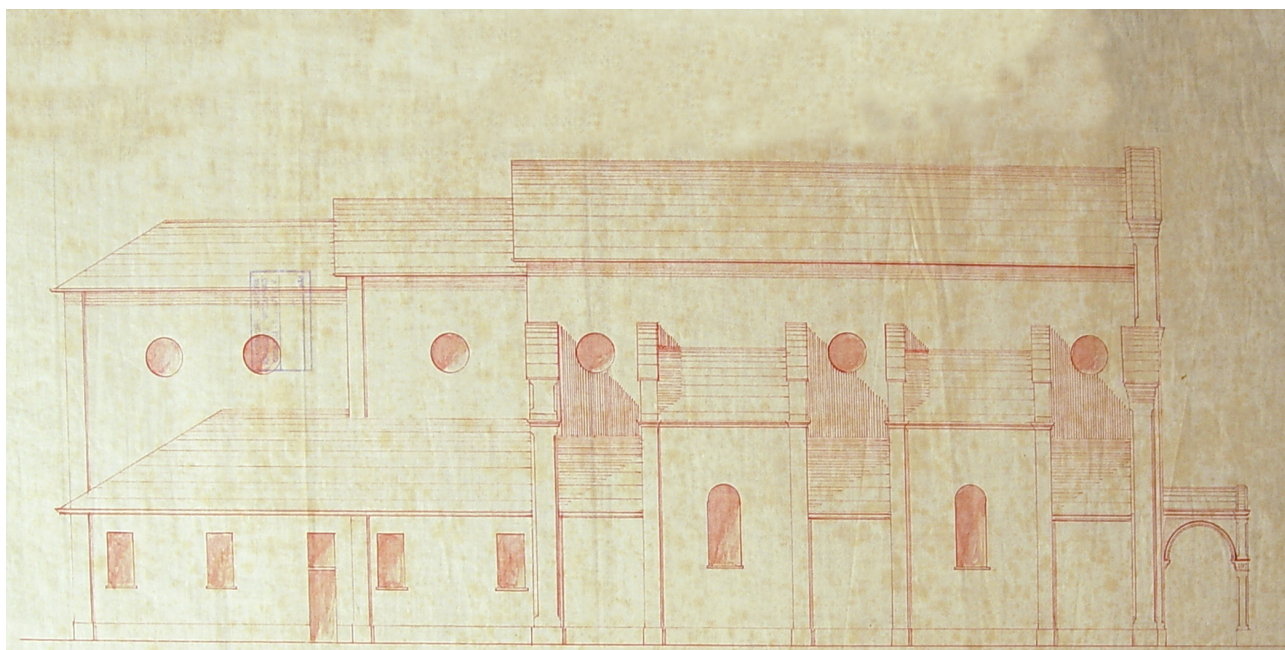
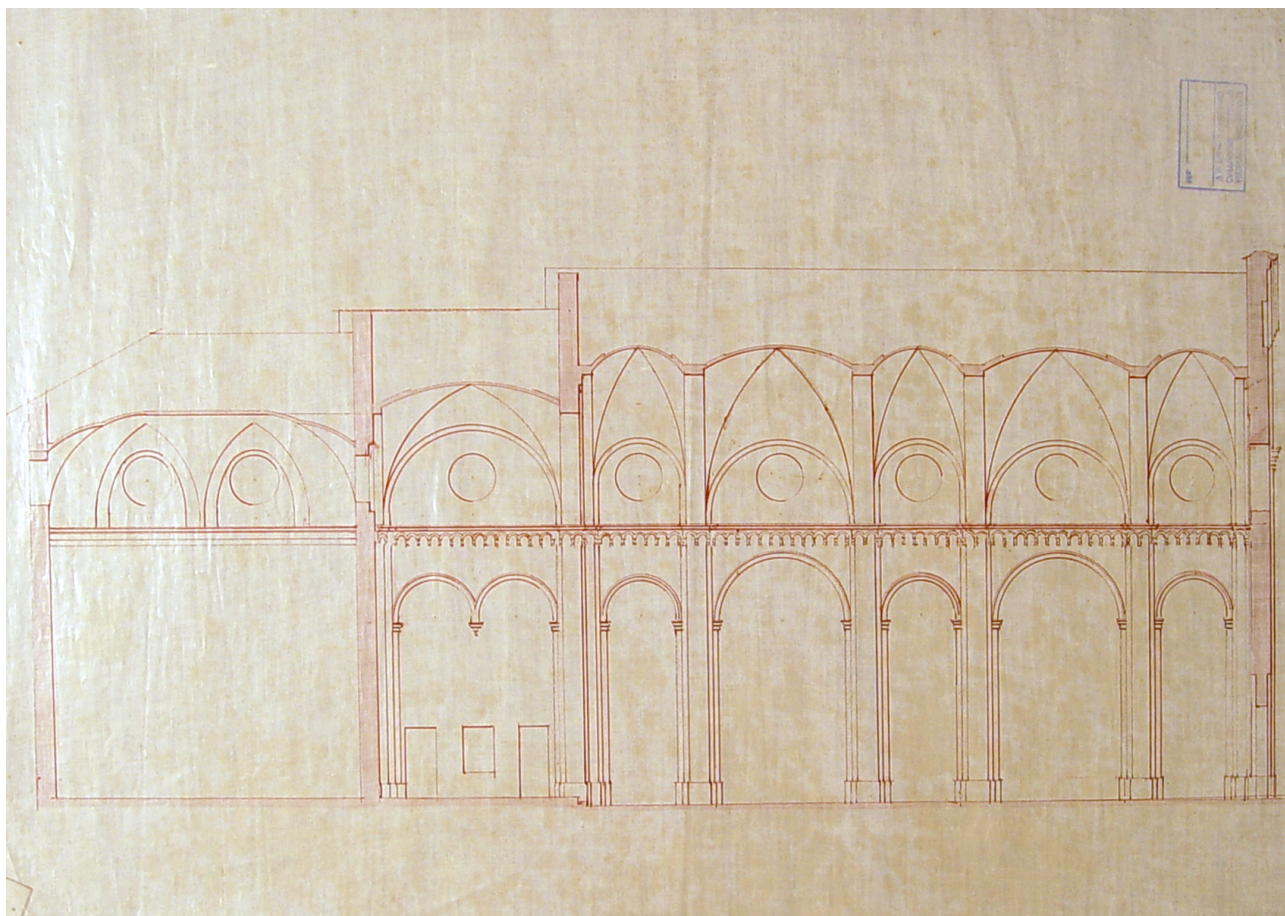
Tra gli interventi di ampliamento studiati per la chiesa si annovera quello dell'architetto Augusto Brusconi di Milano, il quale progettò essenzialmente uno spazio interno dell'edificio di culto che si basava su una dilatazione bilaterale della struttura già esistente. Esso prevedeva: da una parte un accrescimento trasversale del transetto e, dall'altra, un allungamento longitudinale della parte conclusiva. Il suo progetto, probabilmente presentato in Comune il 25 maggio 1903, prevedeva la completa trasformazione della struttura originaria, mutando la piccola chiesetta progettata da fra Angelo Osio in una struttura articolata, la cui matrice è da ricercare nelle visioni dell'architettura italiana del XIII e del XIV secolo. Il progetto risente, infatti, delle dottrine estetiche di ispirazione neoplatonica riprese dal domenicano San Tommaso, il quale attribuiva alla bellezza, racchiusa nelle cose spirituali ancor prima che nelle cose sensibili, tre caratteri fondamentali: l'integrità, la proporzione tra le differenti parti e la luminosità.

Sebbene anche il contributo dell'architetto Brusconi rimanga ancora pienamente da chiarire, è possibile suddividere il suo operato in tre distinte fasi operative. Egli, infatti, si occupò inizialmente di redigere il rilievo della chiesa esistente, disegnando una planimetria che oggi costituisce una delle principali testimonianze iconografiche della chiesa originaria progettata da fra Angelo Osio<sup>25</sup>. In un secondo momento è probabile che egli abbia elaborato alcune ipotesi progettuali preliminari per studiare l'ampliamento dell'edificio liturgico, poi abbandonate a favore di ipotesi più strutturate. Sarebbero,

dunque, da ascrivere a questa fase ideativa i due differenti studi per la facciata<sup>26</sup> e lo studio per l'allungamento della sola navata<sup>27</sup>. All'ultima fase progettuale, invece, corrisponderebbe il progetto compiuto in tutti i suoi aspetti, iconograficamente documentato attraverso piante<sup>28</sup>, sezioni longitudinali<sup>29</sup> e sezioni trasversali, realizzate lungo il transetto<sup>30</sup>.

La sua idea conclusiva era quella di lasciare invariata la facciata e la navata della chiesa sino all'arco trionfale che separava lo spazio per i fedeli da quello presbiteriale. Egli intendeva dunque demolire tutto il presbiterio, la sacrestia, i coretti per i laici e il coro dei religiosi, per edificare un ampio transetto dotato alle due estremità di altrettante cappelle. In questo modo la chiesa, che in precedenza copriva una superficie di soli 210 mq, si sarebbe dotata di un transetto il cui modulo dimensionale era desunto dalla stessa chiesa ideata da fra Angelo Osio. La larghezza del transetto, infatti, corrispondeva alla somma di due campate, che il fabbriciere cappuccino aveva pensato di dimensioni differenti. La parte aggiunta della chiesa, che avrebbe fatto ascendere la superficie complessiva dell'edificio liturgico a 475 metri quadrati, non avrebbe stravolto i canoni planimetrici della chiesa esistente e si sarebbe armonizzata con la struttura già edificata. Appare evidente, tuttavia, che tale costruzione se rispettava la scelta dei cappuccini di erigere una chiesa a navata unica, trasformava la chiesa esistente in aula con cappelle laterali in edificio a pianta a croce latina con transetto sporgente, anch'esso dotato di cappelle. Lo spazio interno così ripensato si basava sulla precedente sequenza di cinque campate a crociera costolonate, dalle quali si accedeva alla zona absidale, caratterizzata dalla costruzione di un tiburio ottagonale con semplici pennacchi a volta. Tale particolare elemento architettonico prevedeva l'inserimento di una cordonatura ad archetti, che richiamava il motivo di divisione della parete verticale della chiesa antica, che, insieme a otto aperture circolari, costituiva l'unico elemento decorativo strutturale.

La realizzazione della nuova chiesa avrebbe sacrificato anche parte del primo chiostro sul quale l'architetto Brusconi, per contenere le spese, pensò di intervenire in forma minimale. Egli ne avrebbe preservato la funzione modificando il disegno dell'*impluvium* e accostando al transet-



*Sopra (in alto): Sezione longitudinale dell'originaria chiesa disegnata e progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda in un rilievo precedente alla demolizione (APCL, N1/23A). Sopra (in basso): Prospetto laterale della chiesa originaria progettata dal fabbricesre cappuccino fra Angelo Osio da Cassano d'Adda in un rilievo precedente alla demolizione (APCL, N1/23B). A pagina 46 e 47: Confronto tra due rilievi planimerici della chiesa originaria, progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda, che differiscono tra loro per alcuni particolari (APCL, N1/22A; APCL, N1/22B). A pagina 48: Rilievo planimetrico della chiesa originaria progettata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda con, sovrapposta in inchiostro rosso, la pianta della nuova chiesa progettata dagli ingegneri Giorgio Combi e Paolo Mezzanotte (APCL, N1/25).*





to e alla cappella sporgente un nuovo percorso coperto, del tutto simile a quello esistente nelle altre parti del chiostro. In questo modo il primo 'cortile conventuale' rettangolare dei religiosi avrebbe planimetricamente assunto un'inedita forma a "L", lasciandone alterato il ruolo di elemento distributivo.

Prima di giungere alla definizione del suo progetto l'architetto Brusconi aveva ragionato in termini completamente differenti e la sezione longitudinale della chiesa a sette campate ne è una dimostrazione. È probabile che in quel momento egli volesse sperimentare e verificare un'ipotesi di lavoro sulla lunghezza della navata. Gli parve comunque immediatamente evidente che, qualora avesse deciso di perseguire l'allungamento della navata mantenendo integri il coro e l'area presbiteriale, si sarebbe dovuta abbattere la facciata, con la conseguente riduzione dimensionale del sagrato. Nel caso in cui l'aumento delle crociere fosse stato sommato alla realizzazione del transetto, questo avrebbe comportato ingenti lavori di demolizione e trasformazioni della struttura conventuale, poiché il transetto avrebbe impattato con il corpo di fabbrica posto a separazione dei due chiostri, con la conseguente perdita di ambienti al piano terra e di alcune celle al piano superiore.

Se incerte sono le idee progettuali iniziali dell'architetto Brusconi in merito all'aumento del numero delle crociere interne alla chiesa, che non avrebbe comunque comportato un significativo aumento della superficie dell'edificio di culto, è certo che egli pensò di intervenire ampliando la larghezza della chiesa e di ridisegnarne in parte la facciata. Egli, infatti, ha lasciato due differenti ipotesi progettuali, non corredate da studi planimetrici, che condividevano una medesima impostazione di base. La riproposizione, nella parte centrale dei suoi progetti, del disegno della facciata della chiesa ideata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda, lascia pensare che egli intendesse allargare la chiesa aggiungendo due corpi di fabbrica addossandoli alla struttura esistente. In questo modo egli avrebbe ottenuto una chiesa a tre navate, il cui ambiente centrale sarebbe rimasto assolutamente inalterato, mentre le due nuove strette navate laterali avrebbero occupato lo spazio che in precedenza ospitava le cappelle laterali e i relativi ambienti di passaggio. Questi si sarebbero dovuti traslare

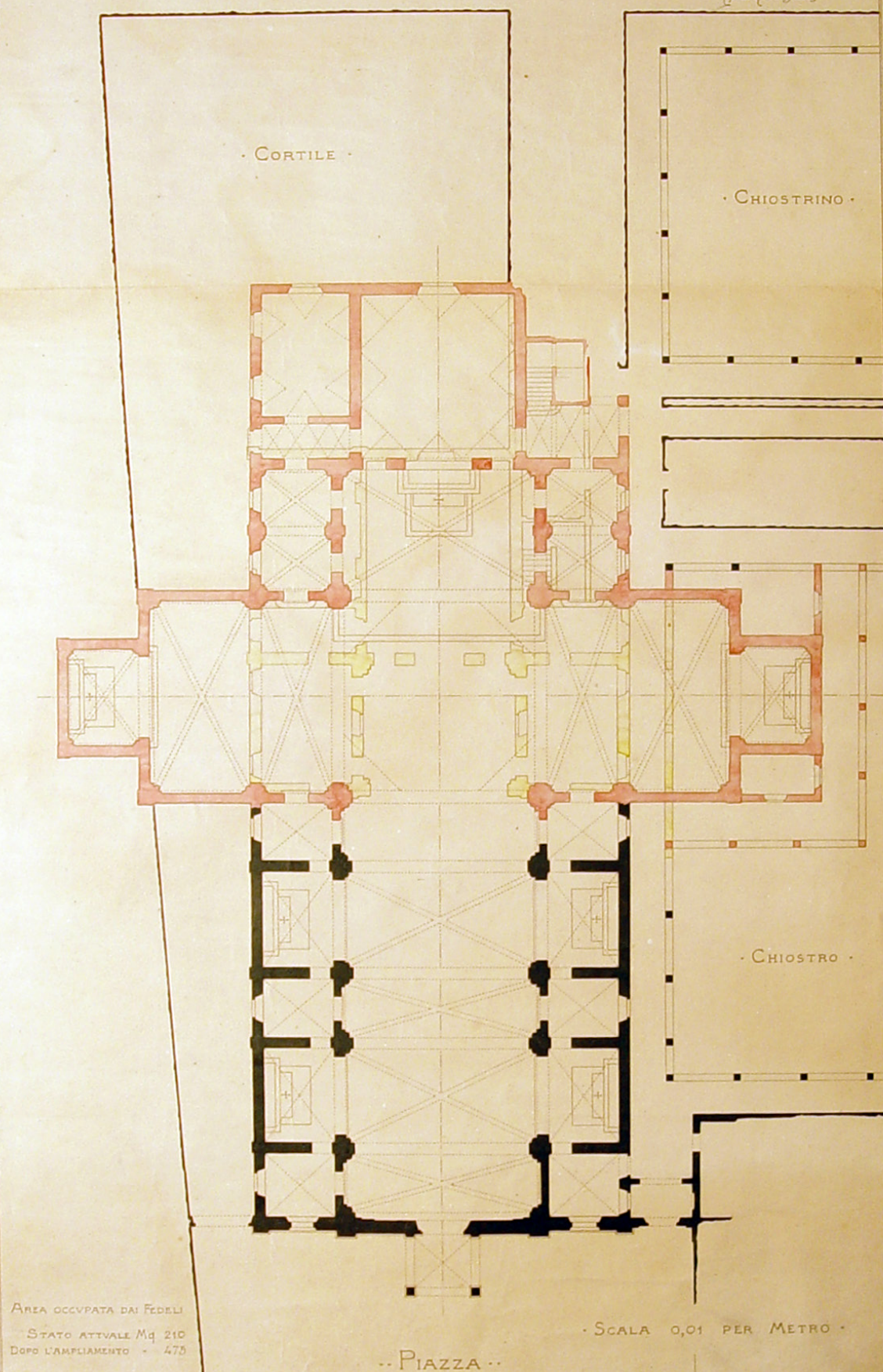
ai fianchi della chiesa, nei nuovi volumi architettonici ivi costruiti. In tal modo l'architetto Brusconi pensava di sfruttare il terreno libero posto sul fianco sinistro dell'originaria chiesa, spostando l'ingresso dell'edificio di culto e sacrificando una porzione significativa del primo chiostro. Questa soluzione, che aveva il pregio di poter essere abbinata anche alla creazione di un inedito transetto sporgente, avrebbe però comportato una modifica radicale dell'impianto della chiesa, trasformando la caratteristica pianta ad aula unica con cappelle laterali su entrambi i lati, tipica delle chiese urbane dell'Ordine Cappuccino, in una chiesa a croce latina a tre navate. La nuova chiesa, inoltre, sarebbe stata caratterizzata da un volume architettonico nel quale la visione delle celebrazioni, la propagazione del suono e l'ascolto dei padri predicatori sarebbero state parzialmente compromesse dalla presenza di pilastri a sezione composita.

È dunque probabile che, per queste ragioni, entrambi gli studi per una nuova facciata fossero abbandonati nella prosecuzione ideativa del progetto da presentare ai superiori dell'Ordine. Avendo deciso di mantenere pressoché inalterata la facciata originaria della chiesa, a Brusconi non rimase che apportare poche modifiche alla parte centrale della facciata disegnata da fra Angelo Osio, realizzando gli ingressi alla nuova chiesa in simmetria con le originarie finestratore, da tamponare, che illuminavano i due piccoli locali anteposti alle prime due cappelle. I nuovi accessi sarebbero stati dotati di portali mistilinei e di lunette decorate. Tali ingressi furono ridefiniti inserendoli in un impianto rettangolare, che veniva ripreso dalle finestre, anch'esse ad arco, poste nei due nuovi corpi di fabbrica da realizzare alle estremità dell'originaria facciata. Sopra i portali laterali veniva eliminato l'elemento decorativo ad archetto che proseguiva anticamente lungo tutto il perimetro della chiesa, e venivano collocati due oculi circolari. Nella parte aggiunta l'elemento decorativo veniva affidato a quattro archetti che riprendevano gli stilemi linguistici dell'architettura romano-lombarda.

La rinnovata facciata disegnata dall'architetto Brusconi sarebbe stata dunque scandita dalla sequenza di cinque campiture verticali autonome, separate tra loro da imponenti lesene cuspidate. Egli, infatti, collocò alla sommità di ogni lesena



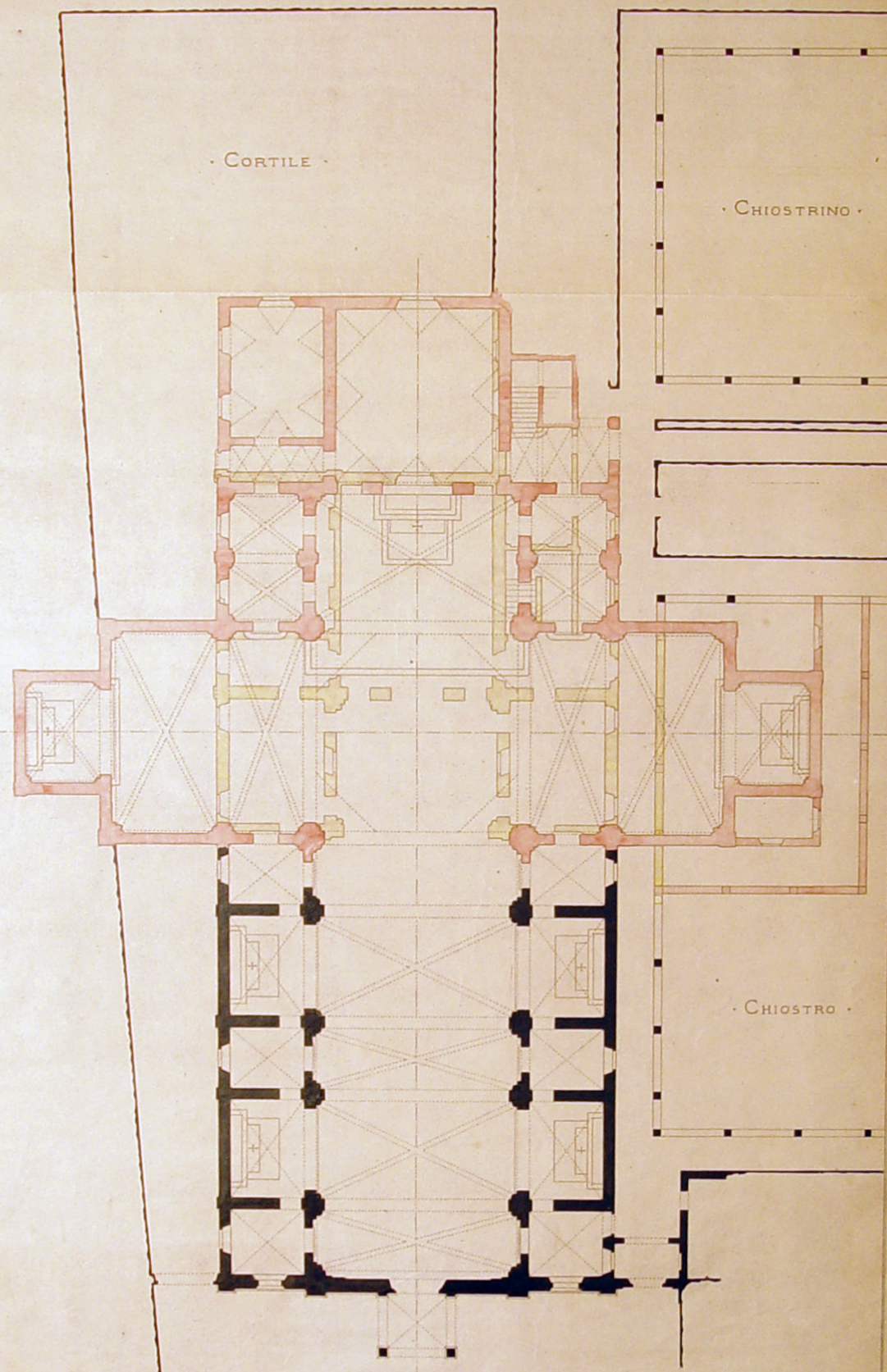
..PROGETTO D'AMPLIAMENTO DELLA GHIESA..  
 ..DEI RR' PP' CAPPVCCINI IN VIALE MONFORTE..  
 ..MILANO..  
 ..PIANTA..  
 ..MILANO 1873





.. PROGETTO D'AMPLIAMENTO DELLA GHIESA ..  
 .. DEI RR.<sup>I</sup> PP.<sup>I</sup> CAPPVCCINI IN VIALE MONFORTE ..  
 .. MILANO ..

.. PIANTA ..

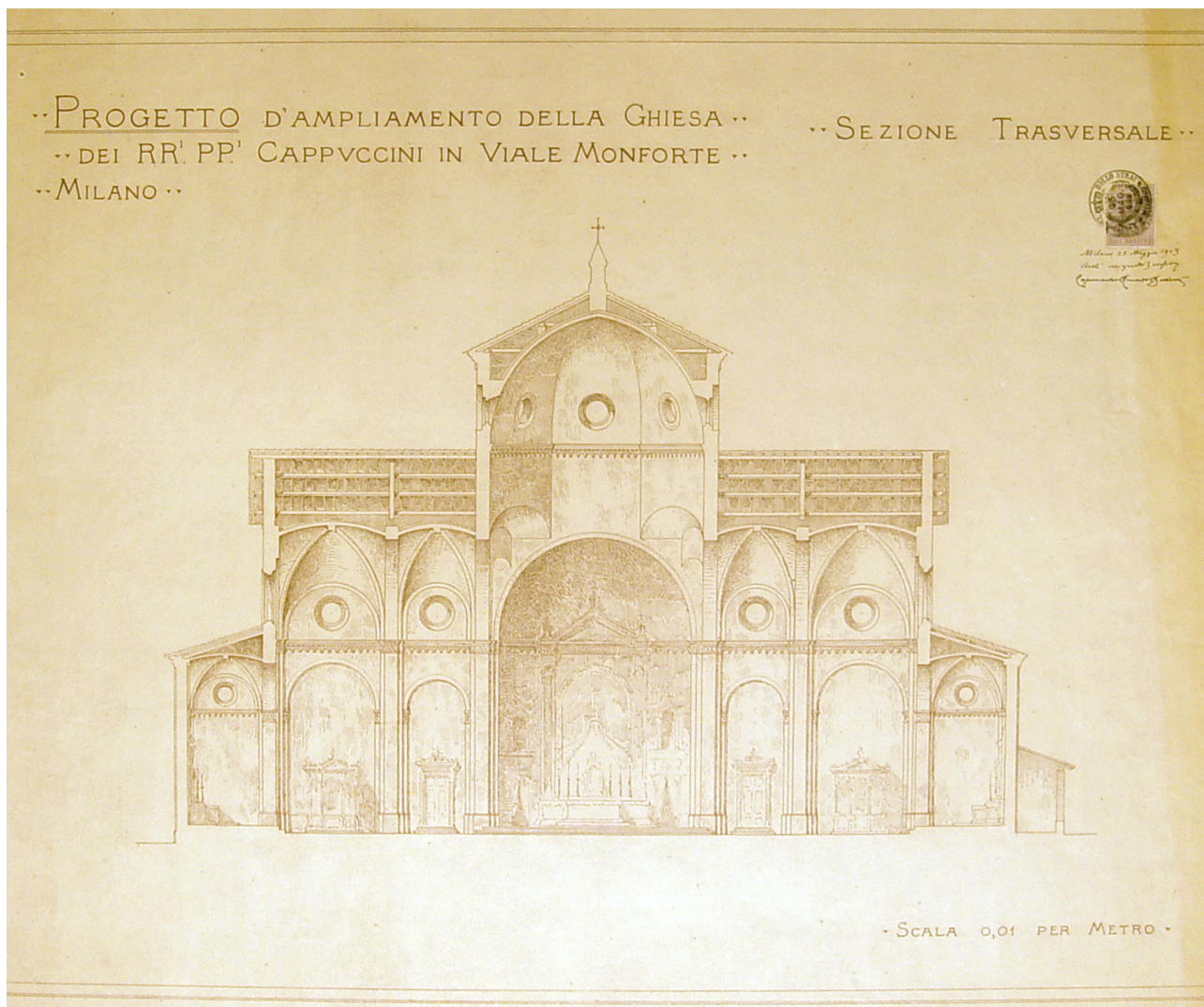


AREA CHE VIENE OCCUPATA DA FEDELI  
 STATO ATTUALE Mq  
 DOPO L'AMPLIAMENTO

SCALA 0,01 PER METRO

.. PIAZZA ..





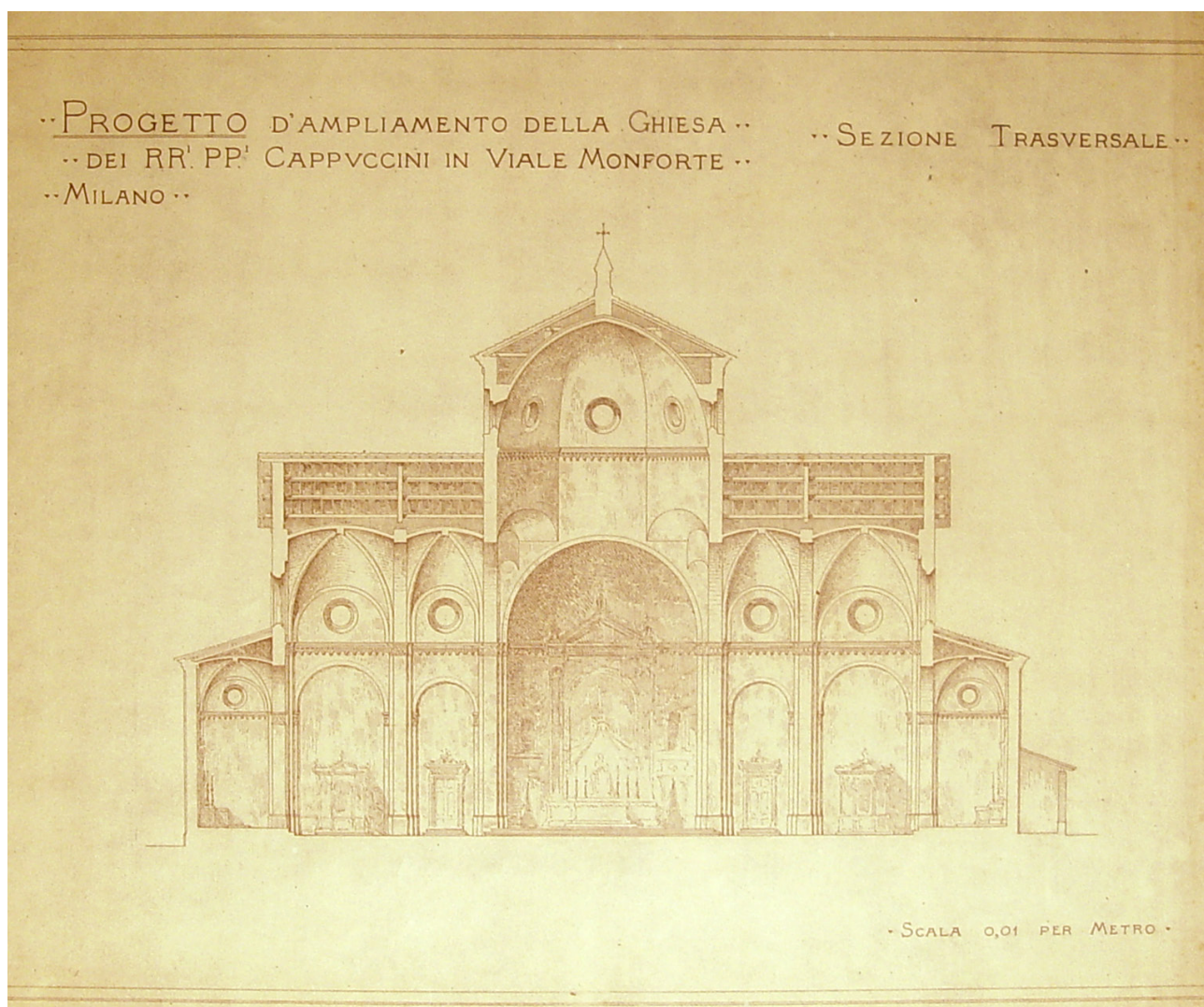
Sopra: Sezione trasversale della nuova chiesa secondo il progetto studiato dall'architetto Augusto Brusconi nella versione timbrata e datata 25 maggio 1903 (APCL, N1/8A). A pagina 52: Le due differenti soluzioni per la facciata della nuova chiesa progettate dall'architetto Augusto Bruconi (APCL, N1/5). A pagina 54: Pianta della nuova chiesa secondo il progetto studiato dall'architetto Augusto Brusconi nella versione timbrata e datata 25 maggio 1903 (APCL, N1/7A).

e al culmine della facciata a doppia falda inclinata una mistilinea cuspidi decorativa in cotto, caratteristica della cultura eclettica milanese e più volte impiegata nei rifacimenti delle facciate degli edifici religiosi e inserita anche nelle nuove costruzioni civili realizzate ispirandosi all'epoca medievale, tra le quali il Museo Civico di storia naturale in Corso Venezia progettato da Giovanni Ceruti e costruito tra il 1888-1893 ed il 1906-1907.

Una variazione al disegno della primigenia facciata fu realizzata dall'architetto Brusconi nel medesimo foglio, nel quale propose piccole modifiche stilistiche. In essa sono evidenti le differenti possibili soluzioni da lui auspiccate e che si concentravano essenzialmente nella pre-

senza-assenza delle cuspidi, qui però proposte con un disegno leggermente differente e con l'inserimento di esili colonne angolari. Anche in questo caso la facciata della nuova chiesa appariva ripartita in cinque elementi verticali ben distinti. Il maggiore, al centro, presentava: un ingresso principale, preceduto dal pronao della vecchia chiesa; due aperture ad arco inserite in una struttura rettangolare, poste superiormente al piccolo nartece; una finestra circolare, che risultava l'elemento principale di illuminazione della navata centrale; una decorazione del perimetro superiore caratterizzata dagli archetti originali progettati dal frate cassanese. Le parti laterali erano invece contraddistinte da strutture a falda inclinata, sotto le quali erano inseriti





Sopra: Sezione trasversale della nuova chiesa secondo il progetto studiato dall'architetto Augusto Brusconi nella versione non timbrata e datata (APCL, N1/8B). A pagina 55: Pianta della nuova chiesa secondo il progetto studiato dall'architetto Augusto Brusconi nella versione non timbrata e datata (APCL, N1/7B).

gli archetti della facciata originaria. Ingressi rettangolari, anch'essi inseriti in una struttura quadrangolare sormontata da una lunetta istoriata, caratterizzavano invece le parti inferiori.

Le campiture più esterne non presentavano una conclusione piana come nel disegno della prima facciata brusconiana, ma il profilo riprendeva l'andamento a doppia falda inclinata. I corpi aggiunti, quindi, proponevano una forma a semplice capanna allungata, con la partitura muraria differentemente trattata. Il progettista, infatti, qui si divertì ad inserire piccole variazioni nel prospetto, proponendo, nell'estremità sinistra, una sequenza di cinque archetti, ad andamento bi-scalare, desunti dalla facciata originaria, qui ripetuti con dimensioni leggermente

inferiori. Sotto di essi, in perfetta simmetria, l'architetto Brusconi inserì un piccolo oculo circolare con cornice leggermente aggettante e una finestra ad arco inquadrata, ancora una volta, da una struttura rettangolare. Nella partitura estrema di destra, invece, gli archetti desunti dalla facciata di fra Angelo Osio sono quattro e sono posti a formare una linea orizzontale di elementi in sequenza.

Nella parte inferiore, la medesima finestra è disegnata con forme leggermente semplificate, posta in asse ad un oculo decorativo cieco e con cornice polistila aggettante, compresa tra gli archetti e la conclusione della facciata stessa. Ignote sono le cause per le quali il progetto, nelle sue molteplici declinazioni, non fu realizzato. La





*Sezione longitudinale della nuova chiesa secondo il progetto studiato dall'architetto Augusto Brusconi nella versione timbrata e datata 25 maggio 1903 (APCL, N1/9A).*

documentazione archivistica, infatti, non consente di comprendere se esso fu rifiutato in sede esaminatrice da parte del Comune, o se il suo accantonamento sia da ascrivere alla committenza francescana alla quale venne consegnato un progetto caratterizzato da una ricca articolazione di volumi architettonici, che trovavano nel tiburio ottagonale l'elemento più distintivo che, tuttavia, costituiva un elemento sostanzialmente sconosciuto alla cultura architettonica cappuccina.

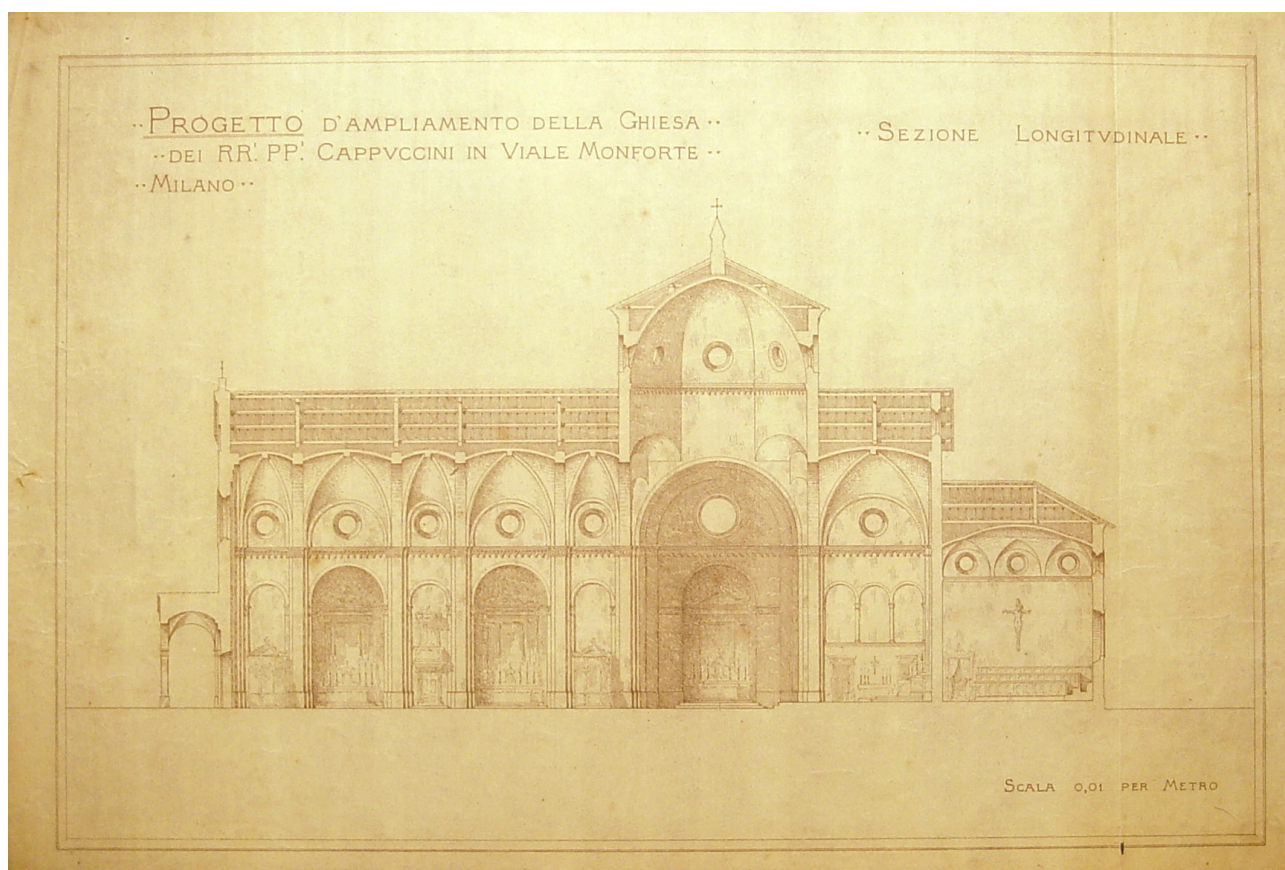
### **I progetti non realizzati dell'ingegner Cesare Nava**

Per la progettazione della nuova chiesa conventuale i padri cappuccini milanesi si rivolsero anche all'amico ingegnere Cesare Nava<sup>31</sup> che nel 1896-1897 aveva progettato per loro il complesso conventuale di San Francesco a Milano. I superiori dell'Ordine avevano infatti grande stima di lui, avendo apprezzato anche la solidarietà che aveva espresso in occasione dei tragici eventi connessi alla breccia di Monforte, quan-

do i frati furono arrestati e, dopo l'intervento del Cardinale, costretti forzatamente a un "soggiorno obbligato" presso il convento dei padri Barnabiti<sup>32</sup>.

Il 20 luglio 1903 il professionista e politico milanese presentò ai frati ben due progetti di cui il primo<sup>33</sup> costituiva un intervento minimale sulla struttura esistente e si limitava a prevedere di prolungare la navata attraverso lo slittamento dell'area absidale e del coro conventuale. Egli, infatti, suggeriva di abbattere le pareti erette da fra Angelo Osio per delineare lo spazio destinato alla preghiera corale dei religiosi e allo svolgimento delle liturgie. Al loro posto suggeriva di edificare una campata composta da tre crociere costolonate. La maggiore, di forma quadrata, doveva attestarsi nella navata centrale, e ad essa corrispondevano due crociere rettangolari poste ai fianchi, a creare un transetto non sporgente della stessa larghezza delle cappelle laterali progettate dal fabbriciere cappuccino.

La struttura della navata rimaneva dunque inalterata, ad eccezione della trasformazione in vani liberi aperti sull'aula ecclesiale dei primi due locali di servizio posti al fianco dell'ingresso. Gra-

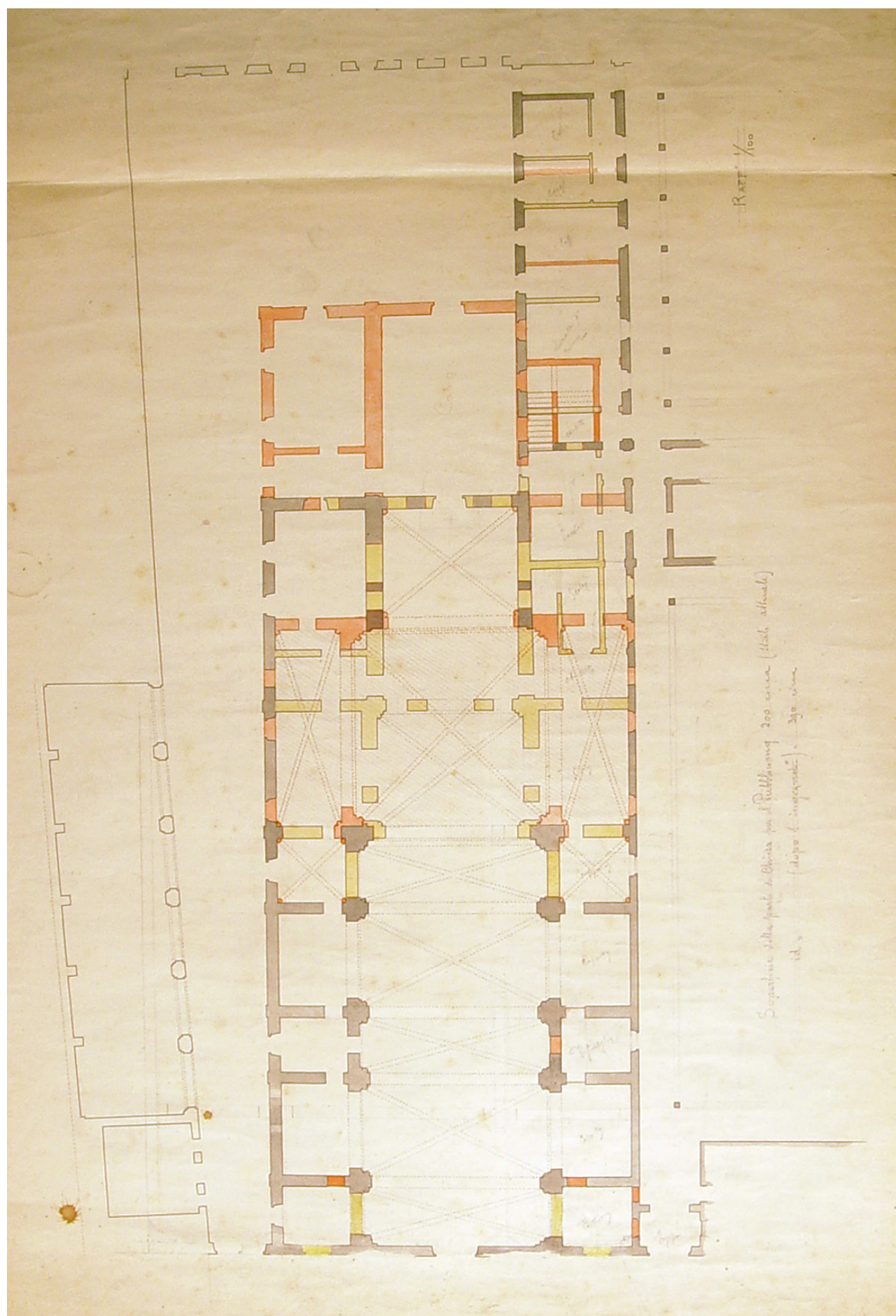


*Sezione trasversale della nuova chiesa secondo il progetto studiato dall'architetto Augusto Brusconi nella versione non timbrata e datata (APCL, N1/9B).*

zie alla demolizione di quattro pareti, il nuovo transetto veniva a connettersi direttamente con i due ambienti laterali di servizio corrispondenti alla quinta crociera, che consentivano un suo allungamento verso le ali laterali della chiesa occupate dalle cappelle e da locali di passaggio. Nuovi volumi architettonici erano previsti verso oriente, dove esisteva un'area libera denominata "cortile rustico", nei quali si sarebbero collocati la sacrestia, il coretto per i laici, il presbiterio quadrangolare e il coro cenobitico dei religiosi. Tutti i nuovi ambienti sarebbero stati coperti con volte a crociera costolonate, ad eccezione del coro che, come nella chiesa originaria, presentava un solaio piano. Dai disegni presi in esame non sembra ben evidente se anche in questo caso l'ingegner Nava intendesse fare ricorso ad una bicromia dei materiali da costruzione poiché, tale elemento decorativo viene solamente accennato nelle sezioni, senza fornire ulteriori chiarimenti su possibili effetti chiaroscurali. Più elaborato era il secondo progetto<sup>34</sup> redatto dall'ingegner Nava che, come l'architetto Brusconi, suggeriva di trasformare l'impianto della

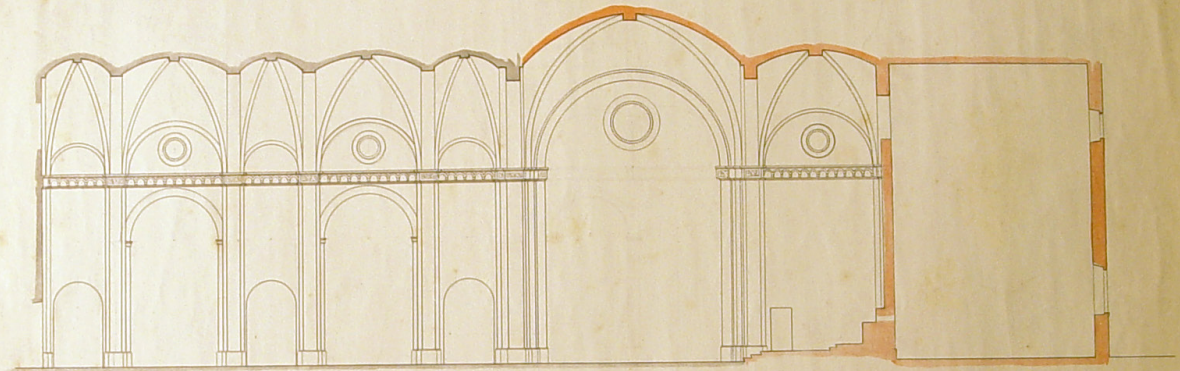
chiesa ad aula unica con cappelle su entrambe i lati, in un edificio liturgico a tre navate. Egli, pertanto, ipotizzava la demolizione di tutti i setti murari dell'infilata delle cappelle laterali alternate ai vani di servizio, e la costruzione di cinque nuove cappelle. La prima doveva realizzarsi costruendo un nuovo volume architettonico oltre il profilo settentrionale esistente, in corrispondenza della seconda crociera. In questo caso egli proponeva di traslare la prima cappella di sinistra verso nord e di realizzare un nuovo ambiente leggermente più grande. Ulteriori quattro cappelle erano, invece, da costruirsi in corrispondenza della sesta nuova campata. Questa era caratterizzata da tre crociere costolonate realizzate rispettando la larghezza della chiesa originaria, alla quale si aggiungevano quattro cappelle quadrangolari sporgenti costruite a settentrione e a meridione. Sebbene il nuovo impianto planimetrico della chiesa non comportasse grandi problematiche sul fianco sinistro, l'ingegner Nava preferì occupare parzialmente con un porticato la proprietà posta sul confine settentrionale. La soluzione ideata



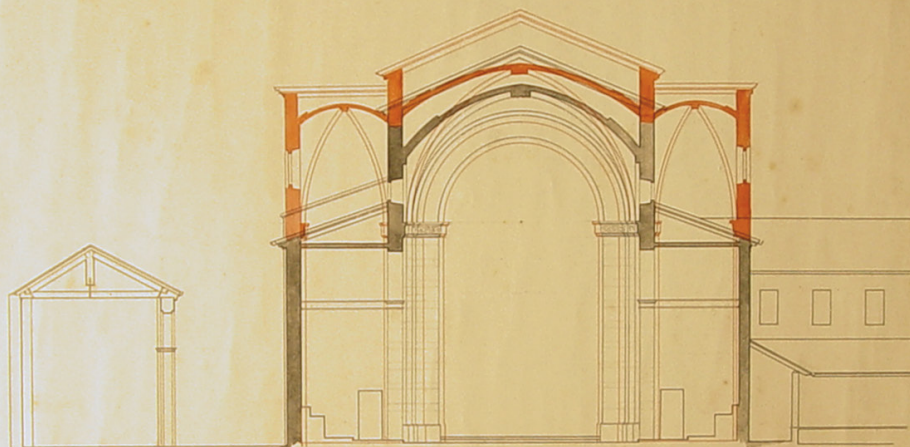




Sezione longitudinale  $\frac{1}{100}$



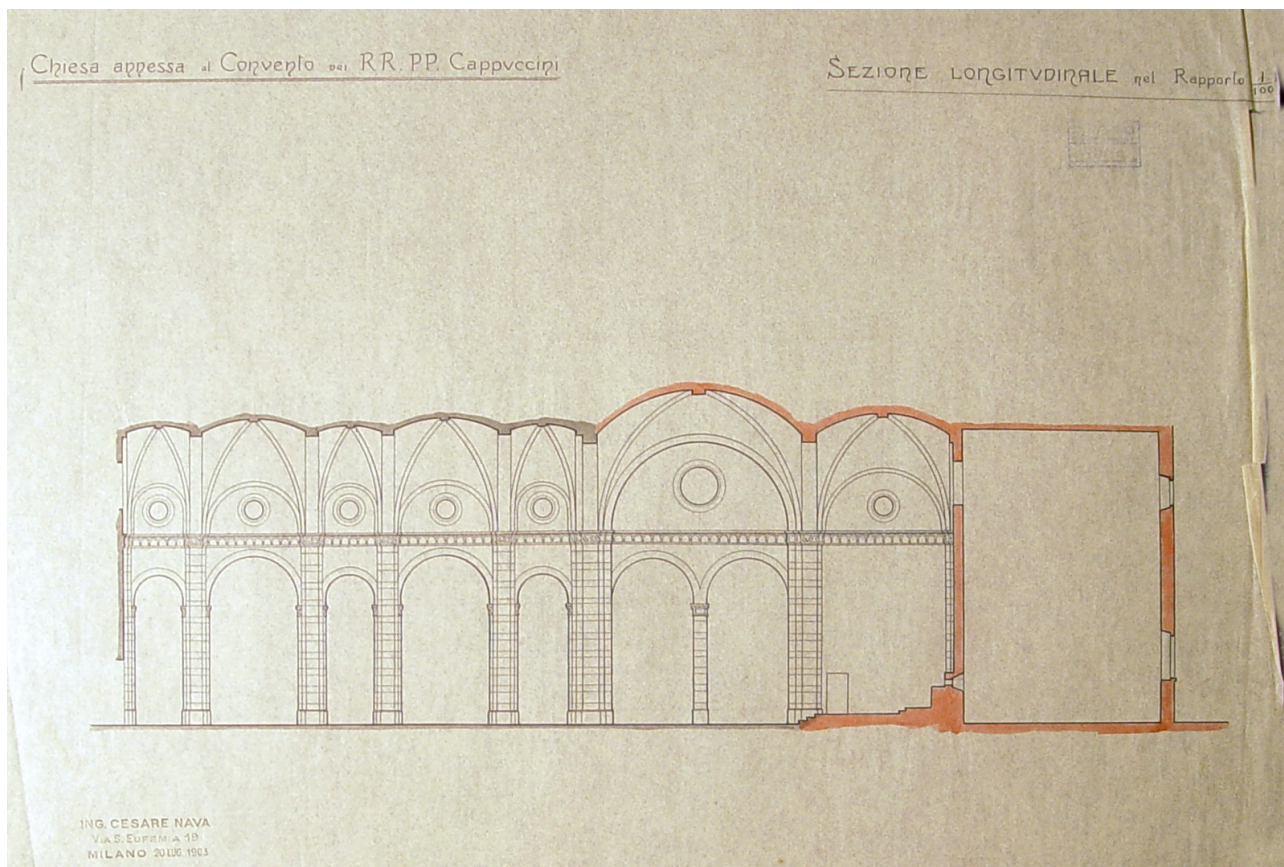
Cripta spessa al Convento dei RR. PP. Cappuccini



Sezione in vista esposta sul Capriccio.

Rapp.  $\frac{1}{100}$





Sopra: Sezione longitudinale del secondo progetto studiato dall'ingegner Cesare Nava per la nuova chiesa da edificare in sostituzione di quella disegnata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda (APCL, N1/27A). Alle pagine 60 e 61: Pianta, sezione longitudinale e sezione trasversale del primo progetto studiato dall'ingegner Cesare Nava per la nuova chiesa da edificare in sostituzione di quella ideata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda (APCL, N1/26B, N1/27B e N1/28B).

per l'abside e per il coro, invece, comportava un cambiamento planimetrico del primo chiostro conventuale, non disegnato e non studiato dal professionista milanese.

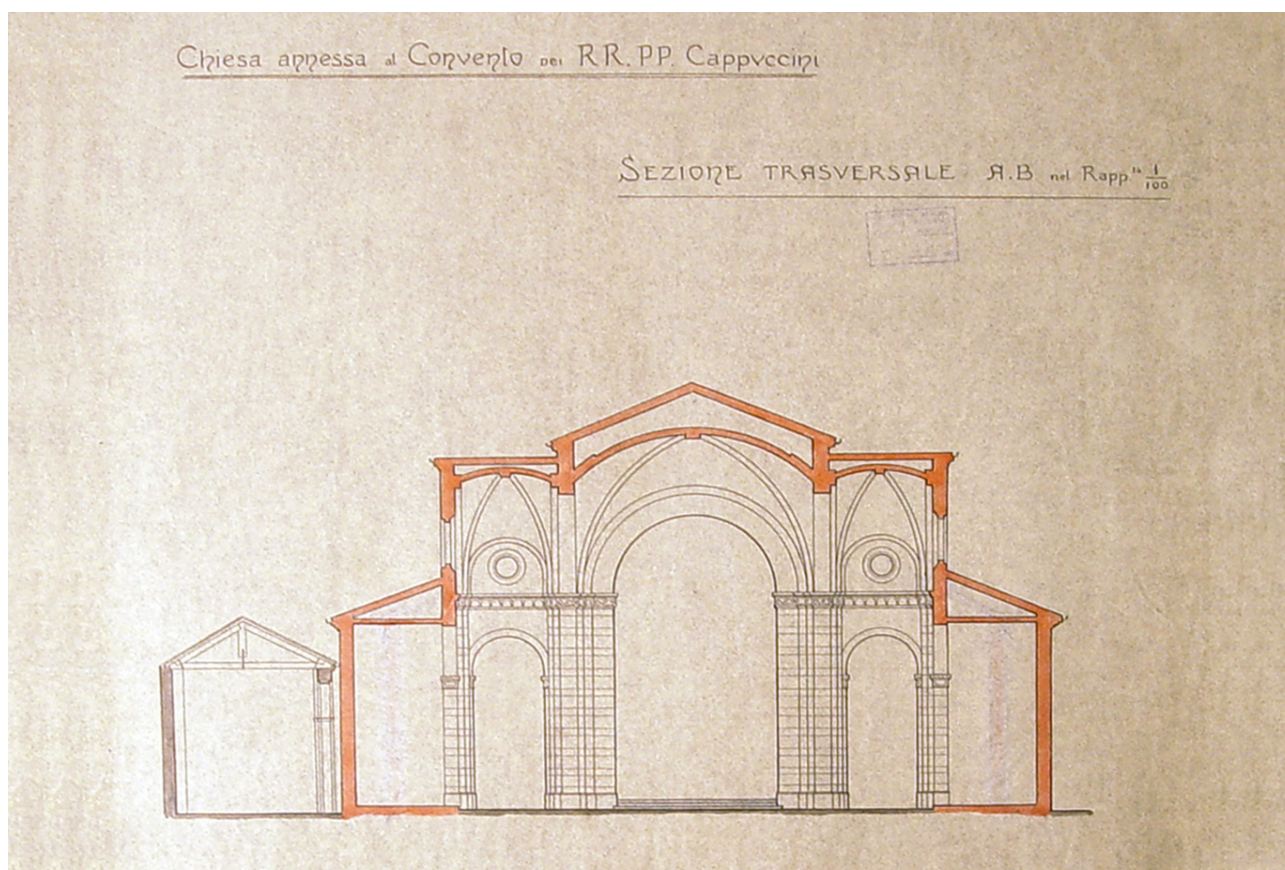
Presupposto fondamentale di questi due progetti dell'ingegner Nava era di non modificare la facciata ed il sagrato antistante, forse anche per contenere i costi e per non porre mano in maniera vistosa all'edificio liturgico terminato solo pochi anni prima. Come rilievo sommario, dunque, è da intendersi il profilo planimetrico della facciata esterna della chiesa che, in entrambe le soluzioni, risulta sprovvista del nartece esistente nella chiesa originaria. Nel secondo progetto, questa volontà rappresentativa sommaria assume valore evidente, poiché l'elaborato grafico planimetrico mostra il profilo esterno della facciata volutamente non finito. Anche in questo secondo progetto il sistema di copertura non comportava variazioni rispetto a quanto proposto nel primo disegno del medesimo ingegnere. Qui, tuttavia, i disegni sembrano suggerire

l'indicazione di una bicromia legata alla finitura superficiale dei pilastri composti di separazione tra le differenti navate e le lesene addossate alle pareti divisorie delle nuove cappelle affiancate. A queste si accedeva superando due arcate a tutto sesto dimensionalmente di poco inferiori a quelle di imposta delle crociere maggiori della navata centrale.

Anche i due progetti dell'ingegner Nava non furono accolti con piena soddisfazione dalla committenza cappuccina, che forse li scartò perché le soluzioni avanzate non risolvevano completamente l'esiguità dimensionale della vecchia chiesa. I frati, infatti, erano preoccupati di non costruire una chiesa moderna che si potesse rivelare nuovamente inadeguata solo dopo pochi decenni o addirittura lustri. La zona urbana nella quale la chiesa era stata edificata aveva infatti subito una grande espansione demografica e numerosi erano stati i fabbricati ivi costruiti negli ultimi anni.

Purtroppo la documentazione archivistica non





Sopra: Sezione trasversale del secondo progetto studiato dall'ingegner Cesare Nava per la nuova chiesa da edificare in sostituzione di quella disegnata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda (APCL, N1/28A).

rivela con certezza le interconnessioni esistenti tra i progetti dell'ingegner Nava e quelli dell'architetto Brusconi, anche se le date poste sugli elaborati grafici attestano la primogenitura del disegni brusconiani, ai quali l'ingegner Nava sembra rifarsi almeno nell'idea iniziale che soggiace al progetto.

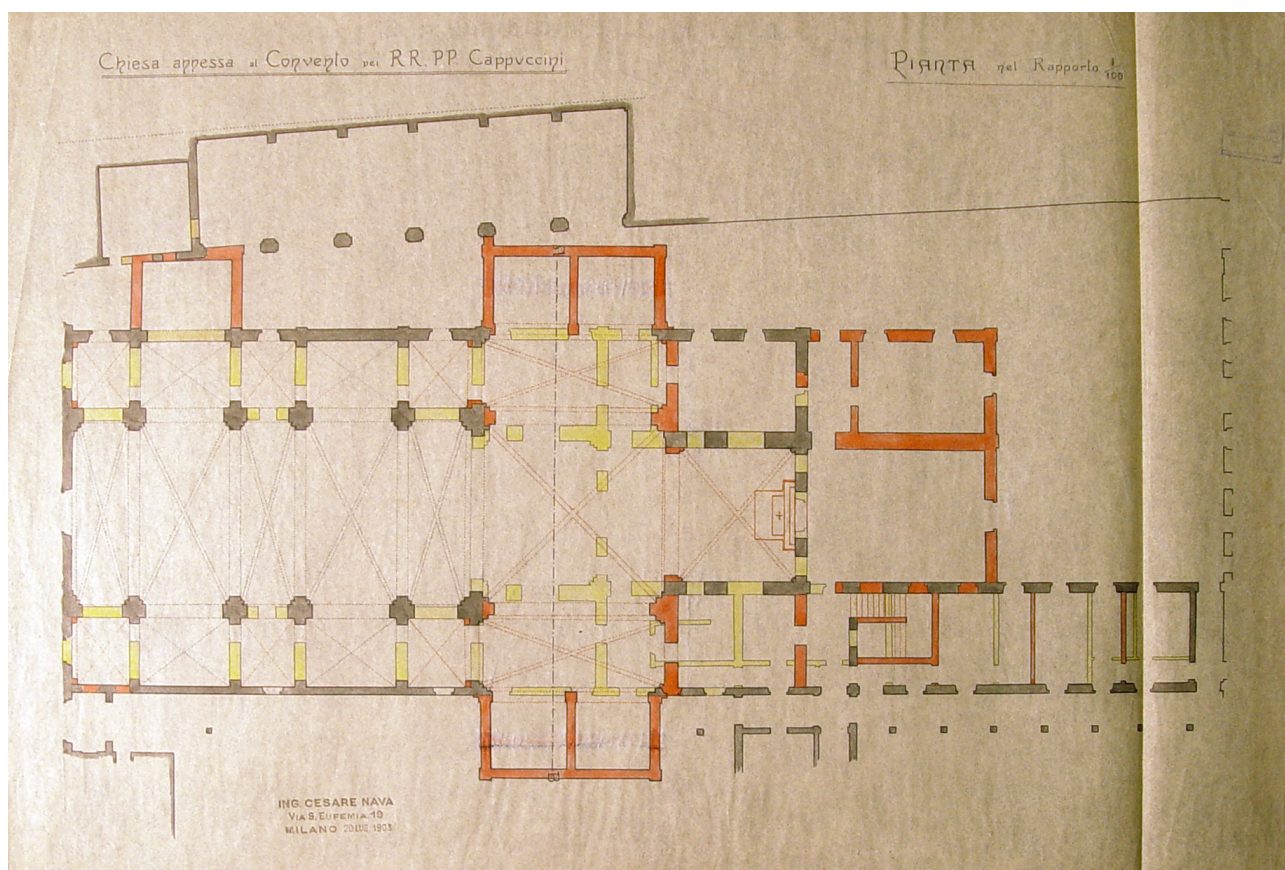
### I progetti non realizzati dell'ingegner Giorgio Combi

Accantonato anche il progetto dell'ingegner Nava, i frati ricorsero ad un terzo progettista che, riprendendo lo stile della precedente chiesa, cercò di risolvere le numerose problematiche funzionali ed estetiche correlate all'aumento della superficie del nuovo edificio liturgico. La data di progettazione non è certa e, sebbene fosse verosimilmente contemporanea agli altri progetti, nessuna testimonianza documentaria ci perviene prima del mese di settembre del 1905,

periodo nel quale i disegni furono presentati al Comune di Milano per l'approvazione edilizia<sup>35</sup> da padre Martinoli, dall'ingegner Combi (in qualità di direttore delle opere), dall'ingegner Damiani e dal capo mastro Piero Valsecchi, che firmano la pratica come esecutori delle opere<sup>36</sup>. Il progetto era originariamente accompagnato da sette tavole progettuali, di cui cinque proposte in duplice copia, che oggi risultano parzialmente disperse. Nella domanda depositata in Comune, tuttavia, si esplicitava che la nuova costruzione aveva lo scopo di sostituire l'antica chiesa aumentando "largamente" l'area destinata ai fedeli e che lo stile adottato dal progettista era il "Lombardo", stile architettonico "analogo" a quello della chiesa esistente che si intendeva demolire.

È probabile che il progetto depositato in Comune fosse quello raffigurato nei disegni firmati dall'ingegner Combi conservati nell'Archivio Provinciale<sup>37</sup>, nei quali poco strutturata appare la sequenza spaziale delle cappelle late-





Sopra: Pianta del secondo progetto studiato dall'ingegner Cesare Nava per la nuova chiesa da edificare in sostituzione di quella disegnata da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda (APCL, N1/28A).

rali, che mostrano una progressione di tre archi a tutto sesto di differente altezza. Avulsa dalla tradizione cappuccina era la soluzione studiata per l'area presbiterale, risolta attraverso la realizzazione di una grossa parete-arco trionfale scandita dal ripetitivo motivo della sequenza dei tre archi.

La presenza di alcune distonie progettuali e di incongruenze concettuali portarono la Commissione Edilizia a bocciare il progetto discusso nella seduta del 27 settembre 1905<sup>38</sup> e ad esortare il professionista a rivedere l'intero programma. "Il progetto va ristudiato - si afferma nei documenti - nell'intento che, tanto internamente che esternamente, nelle proporzioni e nei particolari decorativi sieno meglio rispettate le caratteristiche dello stile prescelto"<sup>39</sup>. Nei giorni seguenti l'ingegner Combi scrisse una nuova lettera alla Giunta Municipale di Milano nella quale sottolineava di essere venuto a conoscenza della decisione della Commissione Edilizia e rendeva noto che avrebbe ugualmente iniziato i lavori di demolizione del rustico adiacente alla

chiesa e di preparazione del cantiere, al fine di poter dare avvio alla costruzione del nuovo edificio di culto non appena il progetto modificato fosse stato approvato. Egli, infatti, si impegnavano a procedere rapidamente per lo studio di un "progetto modificato secondo i desideri" espressi dalla stessa commissione edilizia e di non iniziare la demolizione della chiesa vecchia fino all'ottenimento delle autorizzazioni necessarie<sup>40</sup>.

Nonostante questo problema il 17 ottobre 1905 fra Serafino da Pescarolo (primo Definitore e Guardiano del convento del Sacro Cuore di Gesù in Milano), fra Gerolamo da Lomazzo (Terzo Definitore e Segretario Provinciale) e fra Bartolomeo da Monza (Missionario Apostolico) si recarono per l'approvazione del progetto della nuova chiesa dal Cardinal Ferrari, Arcivescovo di Milano. Egli si compiacque dell'operato dei frati, ai quali consegnò una busta contenente un'offerta di 1.000 lire e un biglietto sul quale vi scrisse: "Plaudendo a questa Santa iniziativa per la costruzione della nuova Chiesa del Sacro

Cuore benediciamo ai generosi oblatori ed auguriamo che ben presto trovino i fedeli nel nuovo tempio maggiore comodità per adempiere i doveri religiosi<sup>41</sup>. È plausibile che in quell'occasione i frati avessero accennato anche all'idea di creare un Comitato per la raccolta delle offerte e un registro dei benefattori<sup>42</sup>.

Incoraggiati dalle parole dell'Arcivescovo, i frati decisero di pubblicare un appello esortando i fedeli a contribuire all'erezione della nuova chiesa del Sacro Cuore di Gesù<sup>43</sup>, nel quale oltre ad affermare che si erano già iniziati i lavori, i religiosi pubblicarono il disegno della facciata, forse nella versione già rivista dallo stesso ingegner Combi. Questa soluzione, infatti, sembra esser stata preferita al disegno della facciata firmata e forse depositata in Comune nel mese di settembre del 1905 e che differiva da quelle presentate sulle pagine degli *Annali Francescani* per alcuni particolari del disegno e per le scelte dei materiali da impiegare per la sua realizzazione.

Il disegno non pubblicato<sup>44</sup> mostrava una chiesa con avancorpo tripartito scandito da lesene aggettanti. La facciata a capanna prevedeva un ornamento ad archetti bicromi sovrapposti che, come nella facciata della chiesa esistente, erano sormontati da elementi decorativi a richiamo delle capselle ceramiche di epoca medievale incastonate nella muratura. Un fregio mistilineo con i tipici archetti ciechi lombardi di più piccole dimensioni concludeva la facciata, sormontata, agli angoli, da due edicole cuspidate dotate di croce e, nella parte centrale, da un piccolo basamento quadrangolare sul quale si innestava una croce-ostensorio a raggera.

L'ingegner Combi riprendeva così un elemento già presente nell'architettura eclettica milanese, che aveva trovato impiego in numerosi rifacimenti ottocenteschi delle facciate di edifici liturgici, tra i quali l'intervento operato nel 1871 sulla chiesa di San Marco a firma di Carlo Maciachini e precedentemente utilizzato, dallo stesso, nel Cimitero Monumentale di Milano (1860-1897).

La facciata era preceduta da un grande avancorpo tripartito ad andamento composito, la scansione ritmica del cui apparato murario era affidata a lesene aggettanti e alla partitura degli elementi di rivestimento lapideo. Per tutta la sua lunghezza la sommità proponeva il medesimo coronamento ad archetti in cotto presenti nella

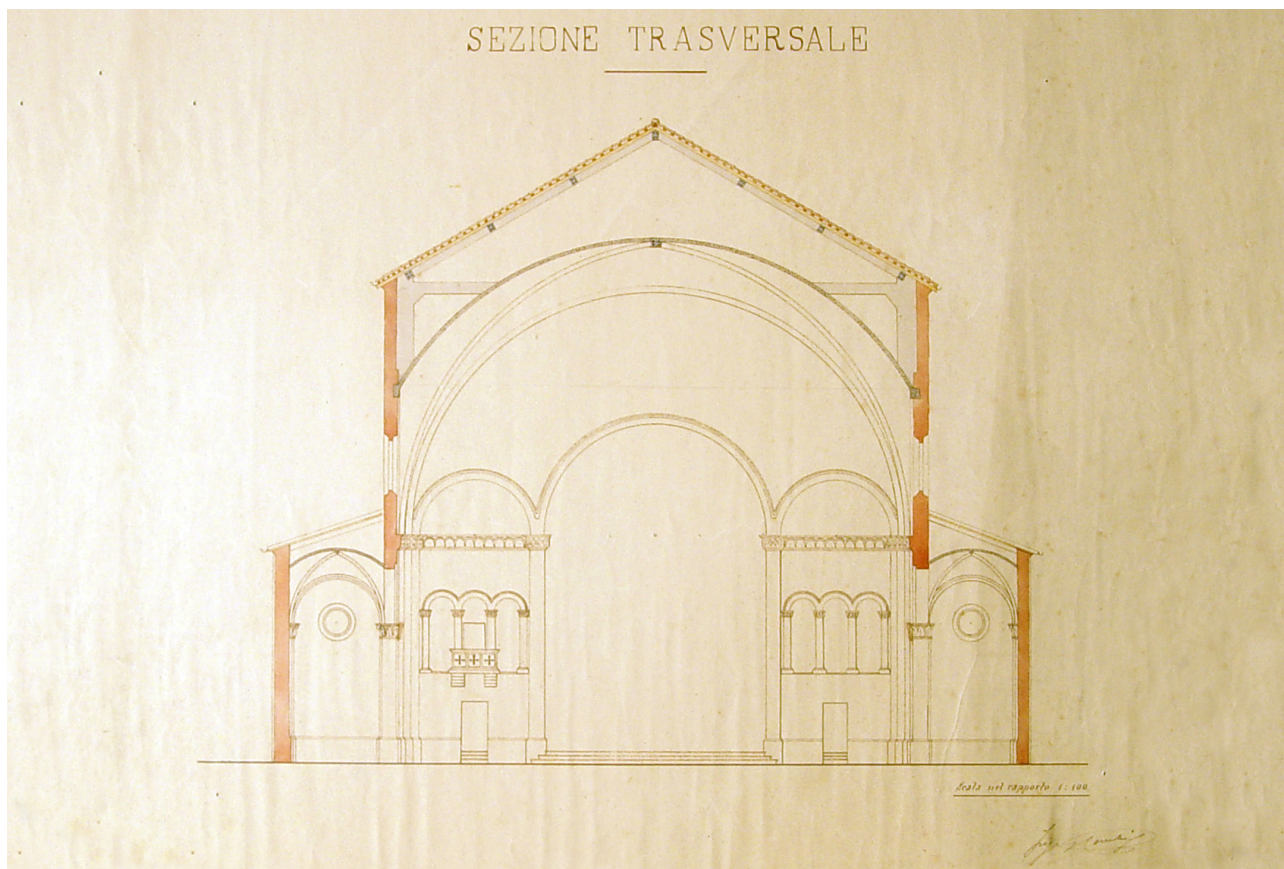
parte superiore della facciata. Qui le edicole cuspidate erano state sostituite da cinque pinnacoli a sezione ottagonale irregolare. Centralmente la facciata era dominata da una rigida simmetria e mostrava una trifora a colonne ad archi a tutto sesto, inquadrata in un'incorniciatura aggettante dal medesimo profilo dotata, inferiormente, di piccoli archetti decorativi in cotto. In posizione centrale si stagliava l'ingresso principale alla chiesa dotato di piccolo nartece, simile a quello esistente progettato da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda. Anch'esso era dotato di profili decorativi aggettanti e della medesima fascia sommitale ad archetti pensili in cotto.

Le partiture laterali dell'avancorpo presentavano ciascuna un ingresso mistilineo leggermente strombato inquadrato da un profilo rettangolare segnato agli angoli superiori da capselle circolari. Sopra gli ingressi due piccoli rosoni con incorniciature digradanti. La facciata si completava con il disegno delle pareti delle cappelle laterali, dal semplice profilo ad unico spiovente, che concludevano a scalare l'intera composizione. In questi corpi erano indicate due ampie aperture ad arco a tutto sesto anch'esse dotate di riquadrature rettangolari aggettanti, rievocatrici delle scelte estetico-formali adottate nelle altre parti della chiesa, nelle quali si riconoscono gli elementi di imposta dell'arco realizzati tramite lo sfalsamento degli elementi in cotto.

Il disegno della facciata pubblicata sugli *Annali Francescani* e verosimilmente presentata in Comune, condivideva con il primo progetto l'impianto generale, sebbene si possono riscontrare numerose differenze dei materiali edili da impiegare.

Nella parte superiore del corpo centrale della facciata, inoltre, l'ingegner Combi aveva fortemente semplificato il linguaggio decorativo, lasciando come unico elemento di movimento dell'apparato murario la cornice sommitale con piccoli archetti in cotto. Inalterata è la soluzione ad edicole e pinnacoli per la conclusione delle lesene, mentre nuovo è l'inserimento di un rosone circolare a strombo per illuminare la navata della chiesa, posto in simmetria con la trifora e il protiro centrale. Questi ultimi elementi sono proposti con più leggiadria e le stesse colonne della trifora centrale si allungano apparendo più esili e slanciate. Sopra di esse il progettista indugia nell'inserire alcuni elementi





*Sezione trasversale del progetto firmato dall'ingegner Giorgio Combi per l'edificazione della nuova chiesa in sostituzione dell'originario edificio di culto disegnato da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda (APCL, N1/31).*

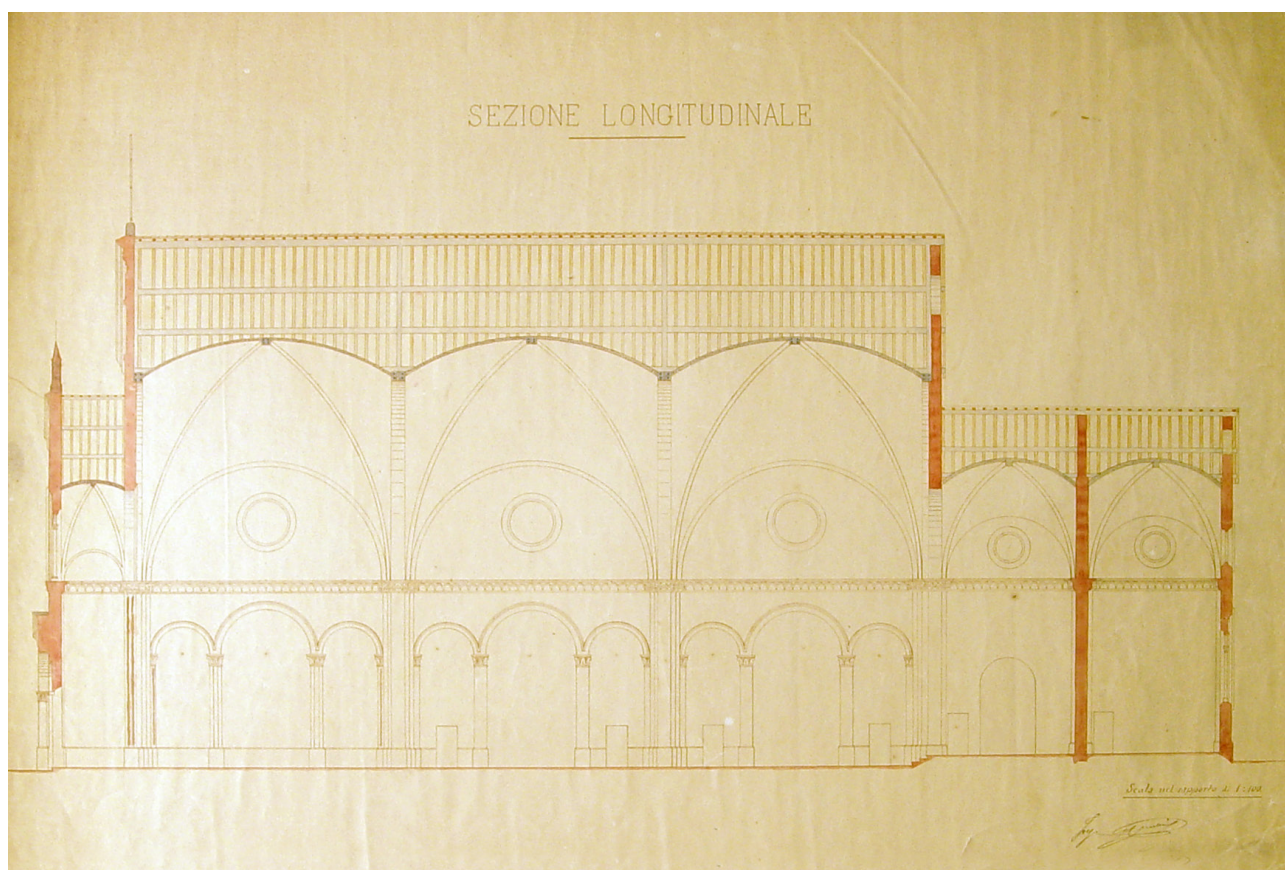
musivi, come il motivo delle braccia incrociate sormontate dalla croce, nota espressione dell'iconografia cappuccina.

Nel disegno di questa facciata il progettista sembra dunque rifarsi ai moduli linguistici adottati da Carlo Maciachini, ispirandosi al consolidato retaggio storicistico dell'eclettismo milanese. Giorgio Combi, infatti, oltre ad utilizzare le edicole come pinnacoli, impiega anche il motivo dei tre rosoni in facciata, che, sebbene di chiara derivazione romanica, rappresentano una particolarità dell'architettura del Maciachini, che aveva impiegato questo triplice elemento nei rifacimenti delle facciate delle chiese milanesi di San Marco (1871) e di Santa Maria del Carmine (1879). Lo stesso tema delle finestre ad arco a tutto sesto inserite in una riquadratura rettangolare la cui parte superiore veniva decorata con elementi circolari, proposta dall'ingegner Combi nel primo progetto, costituiva un tema caro al Maciachini, che lo aveva inserito nella menzionata chiesa agostiniana milanese. Non si tratta, tuttavia, di citazioni letterali o di riproposizione pedissequa delle idee macia-

chiniane, quanto dell'adesione ai valori estetico-formali ampiamente diffusi, che trovano nel noto architetto di Induno Olona uno dei massimi punti di riferimento culturale e teorico.

I disegni dell'ingegner Combi, infatti, mostrano un linguaggio che fonda le sue radici in una sedimentata e solida cultura eclettica che lo spinge a riproporre elementi ampiamente diffusi in ambito milanese-lombardo. La grande trifora centrale, ad esempio, la si può riscontrare con molteplici declinazioni in tutti i maggiori edifici neoromanici realizzati nel capoluogo lombardo. Essa infatti non trova il suo utilizzo solamente nell'architettura sacra, ma diviene elemento caratterizzante anche di numerosi edifici residenziali e pubblici. Tra questi il menzionato Museo Civico di storia naturale (Giovanni Ceruti, 1888-1893, 1906-1907), le Scuole elementari di Via Galvani (Camillo Boito, 1888-1889), l'Ospedale Civico di Gallarate (Camillo Boito, 1869-1874), il Tempio Israelitico (Luca Beltrami, 1890-1892) e la Casa di Riposo per Musicisti Giuseppe Verdi (Camillo Boito, 1895-1899).

La seconda soluzione proposta dall'ingegner



Sopra: Sezione longitudinale del progetto firmato dall'ingegner Giorgio Combi per l'edificazione della nuova chiesa (APCL, N1/33).  
A pagina 68: facciata della nuova chiesa secondo il progetto disegnato e firmato dall'ingegner Giorgio Combi (APCL, N1/29).

Combi per la facciata della nuova chiesa<sup>45</sup>, sebbene più contenuta, rivela un attento studio dei singoli elementi capaci di ottenere uno slancio verticale assai superiore rispetto alla prima ipotesi progettuale.

La chiesa disegnata dall'ingegner Combi si basava su un'idea differente rispetto alle soluzioni avanzate dall'architetto Brusconi e dall'ingegner Nava, quella cioè di erigere una chiesa di dimensioni superiori ampliandola solamente sul fianco sinistro e riprendendone, nel contempo, la proposta di spostare l'area presbiteriale e del coro dei religiosi verso est.

In questo modo il progetto avrebbe ottenuto un duplice scopo: quello di preservare lo stile e l'identità apologetica dei padri cappuccini da una parte e quello di evitare di intaccare la forma e la funzionalità del convento già costruito nei decenni precedenti. Cardine della progettazione, infatti, rimaneva la volontà di non ridurre eccessivamente la superficie del sagrato, reminiscenza degli spazi tradizionali di mediazione esistenti tra chiese cappuccine e il contesto urbanizzato, spesso segnate da una specifica ritua-

lità, come la cerimonia della *plantatio crucis*<sup>46</sup>. L'interno era caratterizzato da un impianto ad aula con cappelle e vani di servizio su entrambi i lati. Le due soluzioni progettuali ideate dall'ingegner Combi non differivano che per piccole variazioni dei collegamenti esistenti tra la navata della chiesa e i suoi fianchi, e per il disegno dell'area absidale e del coro cenobitico.

In entrambi i casi la navata era scandita da quattro campate, di cui la prima aveva dimensioni assai inferiori alle successive, corrispondendo alla larghezza dell'avancorpo percepibile in facciata. Oltrepassata la prima crociera, inevitabilmente più contenuta anche in altezza, l'aula presentava ampie crociere costolonate.

Longitudinalmente l'apparato murario della chiesa era suddiviso in due ordini sovrapposti separati da una cornice continua ad archetti pensili, di uguale altezza dei capitelli dei pilastri d'imposta delle crociere ai quali si raccordava. Semplice nella sua linearità, questo elemento mistilineo aggettante era sormontato da oculi circolari a probabile doppio strombo, che dovevano garantire una buona illuminazione in-



FACCIATA

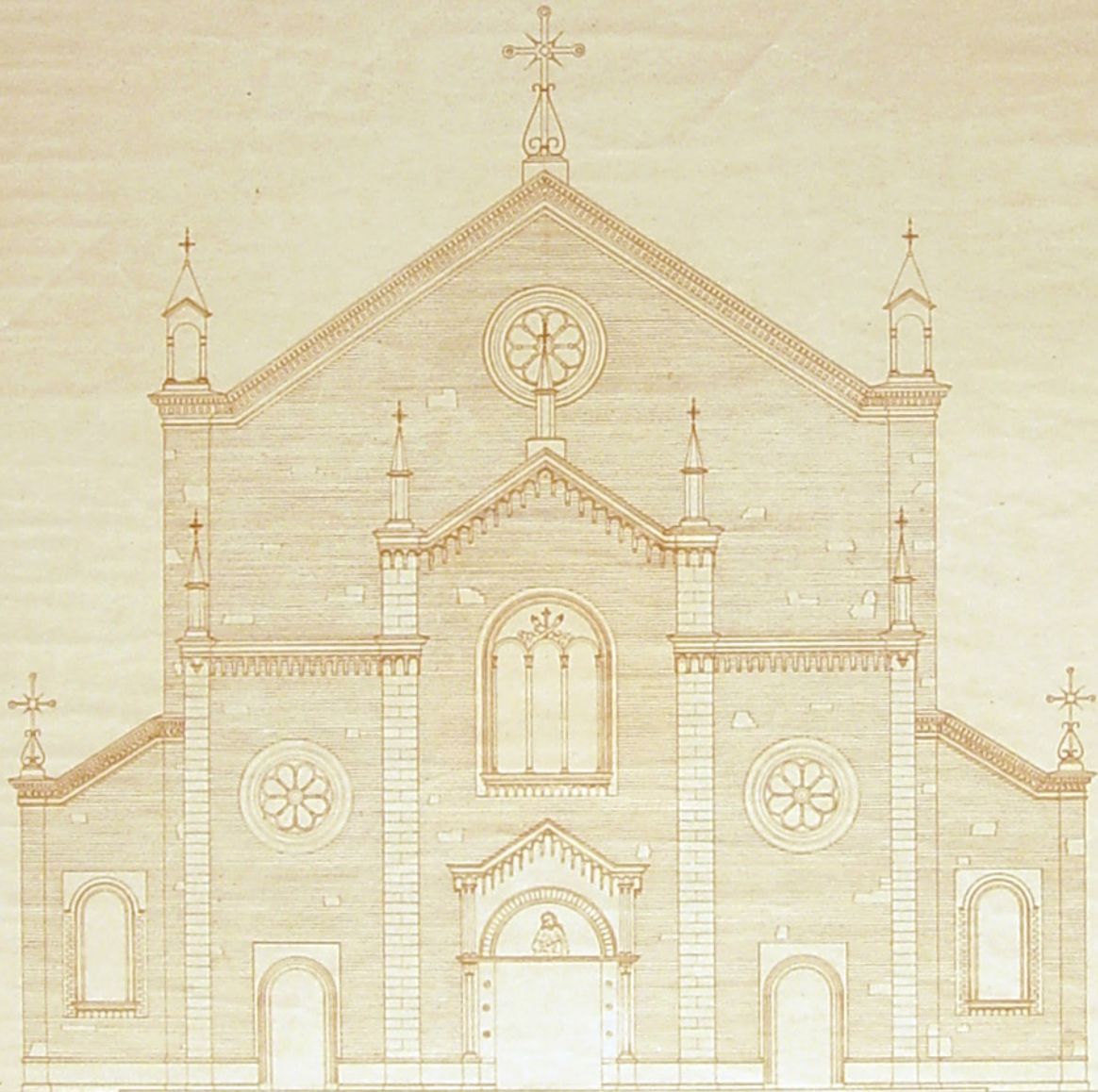


Scala 1:100

*Fig. 1. Facciata*

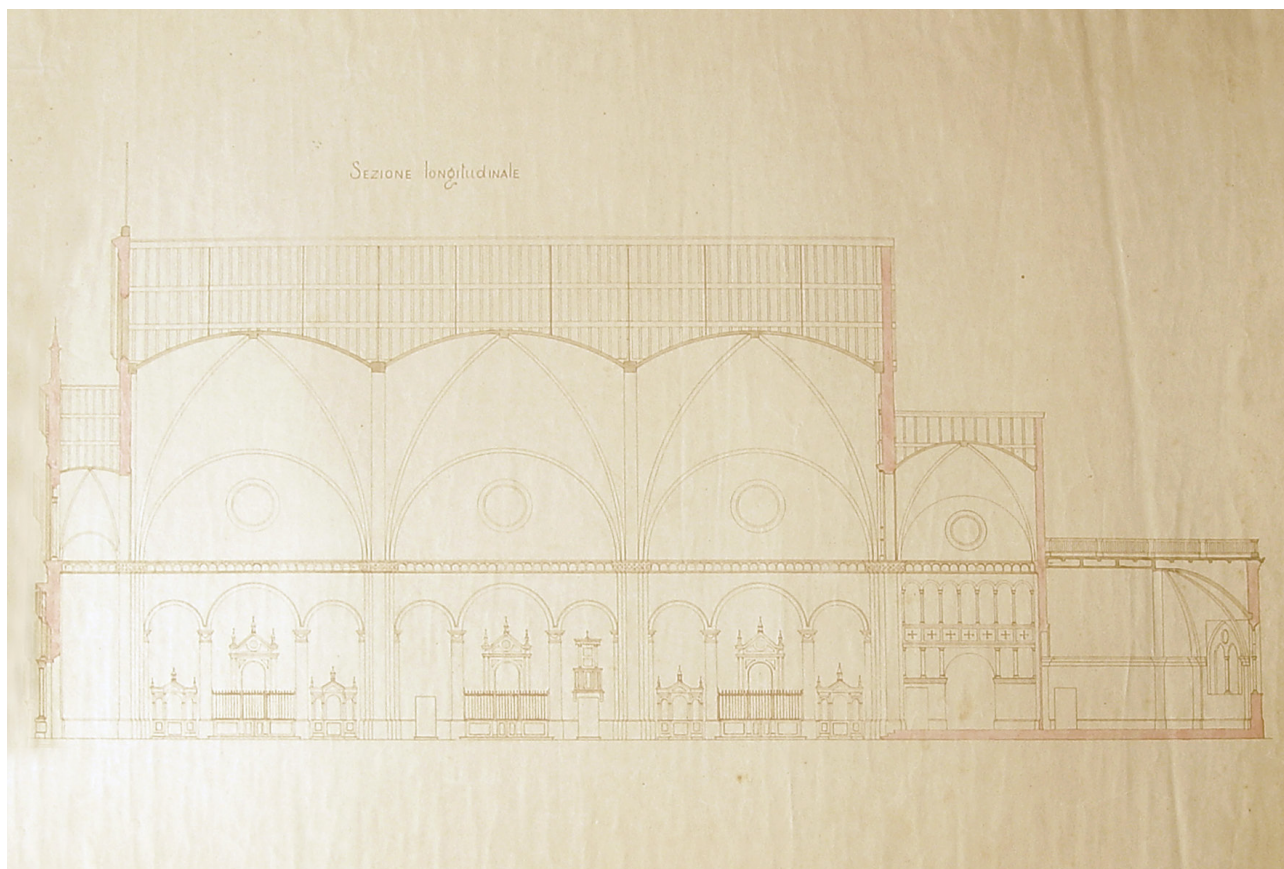


Prospetto



Dea





*Sopra: Sezione longitudinale del progetto non definitivo studiato dall'ingegner Giorgio Combi per l'edificazione della nuova chiesa (APCL, N1/34). A pagina 69: facciata della nuova chiesa secondo il progetto non firmato dall'ingegner Giorgio Combi (APCL, N1/30).*

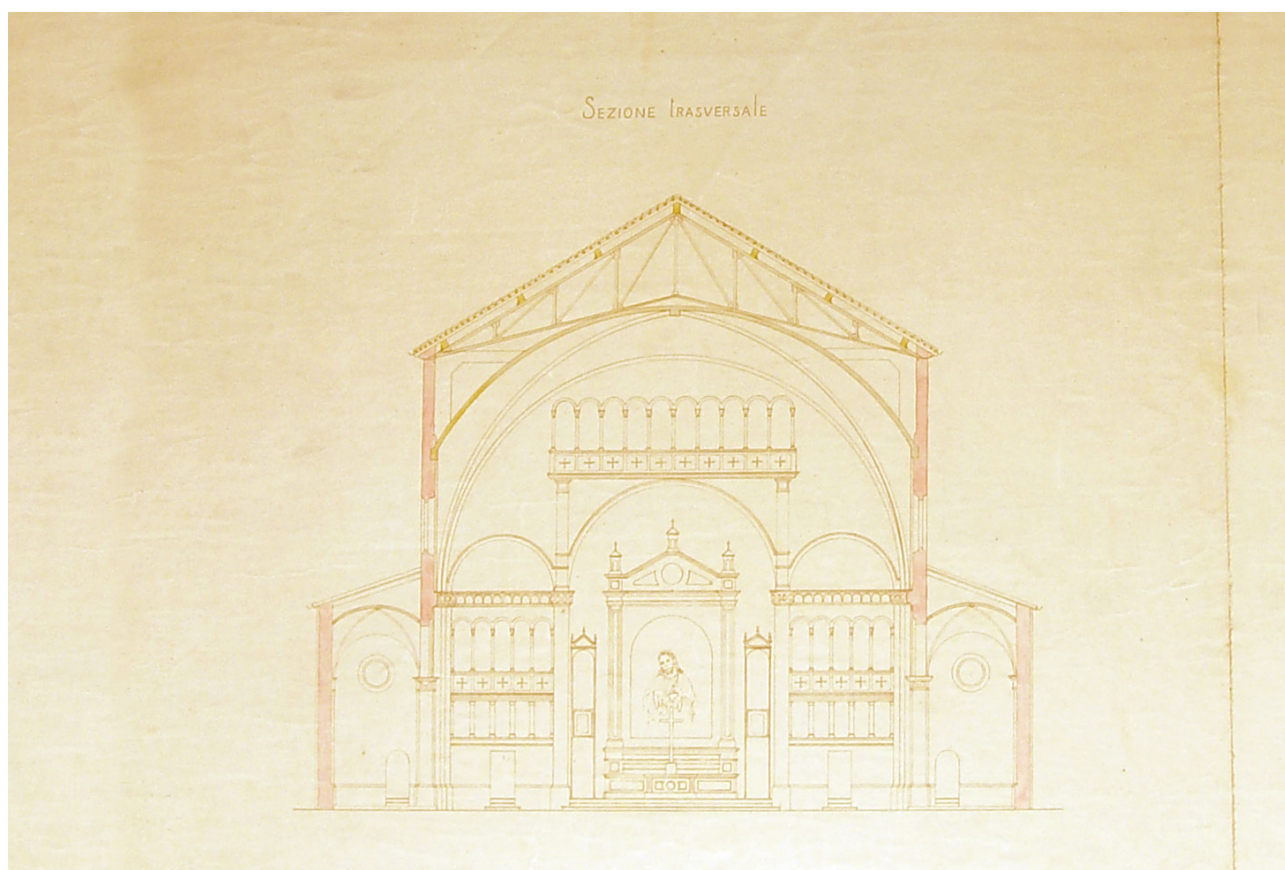
terna della chiesa. Nella parte inferiore, invece, si aprivano tre arcate a tutto sesto di differente altezza, con quella di maggior ampiezza al centro. Tali arcate, dotate di rastelli lignei secondo la tradizione dell'Ordine e le prescrizioni canoniche, davano accesso alle cappelle laterali, mentre le arcate minori costituivano gli ingressi alle numerose penitenzierie, a vani di servizio e, in uno solo dei progetti presentati, all'andito di accesso al pulpito, collocato sul fianco sinistro pressoché al centro dell'aula.

Differenti, invece, erano le soluzioni prospettate per l'area presbiteriale e per il coro dei religiosi. Nella prima ipotesi entrambi gli ambienti erano coperti da volte a crociera costolonate di medesima altezza, assai inferiore a quella dell'aula dei fedeli. In essi continuava la cornice ad archetti di derivazione romanica e, come nelle crociere dell'aula, erano illuminati da oculi circolari. La parete conclusiva dell'area presbiteriale, che secondo le regole proprie dell'architettura cappuccina consisteva nel tramezzo di separazione tra chiesa aperta ai fedeli e il coro dei religiosi, rappresentava il motivo dei tre grandi archi a tutto sesto, di cui quello

centrale con funzione di arco trionfale. Contro la parete di fondo, sebbene non disegnata, doveva attestarsi l'ancona lignea dell'altare maggiore, affiancata dalle tradizionali porte di accesso al coro cenobitico. Nelle pareti tamponate delle arcate laterali, secondo tradizione il progettista inserisce le aperture che consentivano l'accesso ai coretti per i laici e alla sacrestia. Queste murature erano caratterizzate dall'immane cornice ad archetti, sotto la quale l'ingegner Combi disegnò due ampie aperture a triplice fornace. Quella di sinistra ospitava il pulpito, mentre quella di destra era probabilmente connessa con un piccolo ambiente dal quale i frati anziani ed ammalati potevano seguire le celebrazioni religiose senza recarsi in coro e, conseguentemente, giungendovi direttamente dal piano delle celle.

Il secondo progetto dell'ingegner Combi differiva dal precedente per la realizzazione di un coro per i frati dimensionalmente più vasto, privo di volta a crociera e dotato di una parete conclusiva ricurva con volta ad unghia e finestre polistili.

La parete di accesso all'area presbiteriale, an-



*Sezione trasversale del progetto non definitivo studiato dall'ingegner Giorgio Combi per l'edificazione della nuova chiesa in sostituzione dell'originario edificio di culto disegnato da fra Angelo Osio da Cassano d'Adda (APCL, N1/32).*

ch'essa costituita da una struttura a tre archi, presentava una maggiore elaborazione che, tuttavia, sembra appesantire la soluzione precedente. Qui, sopra l'arco trionfale, il progettista inserisce un pontile a dieci fornicì ad arco a tutto sesto sorretto da due paraste collegate ai pilastri mistilinei inferiori. Il medesimo tema è ripreso nelle pareti di accesso ai coretti per i laici, nelle quali sono disegnate cinque aperture ad arco a tutto sesto che sormontano altrettante aperture trilitiche. Analoga soluzione è adottata per le pareti laterali del presbiterio.

#### **LA COSTRUZIONE DELLA NUOVA CHIESA E L'OPERATO DI GIORGIO COMBI E PAOLO MEZZANOTTE**

Per l'erezione della chiesa si costituì il Comitato per la raccolta delle offerte, alla cui presidenza fu posto lo stesso Arcivescovo di Milano<sup>47</sup>, e si istituì anche il prospettato registro dei benefattori<sup>48</sup>. Il giorno 8 dicembre del 1905, con grande concorso dei fedeli, avvenne la cerimonia della posa della prima pietra presieduta dal Car-

dinal Andrea Ferrari. Questa ebbe luogo nella festività dell'Immacolata Concezione, per porre la futura struttura architettonica sotto la protezione della Patrona dell'Ordine Francescano<sup>49</sup>. Nell'articolo apparso sugli *Annali Francescani* che commemorava la celebrazione, oltre a trovarsi un'indicazione relativa alle spese previste per la costruzione della nuova chiesa (200.000 lire), si può leggere: "E se i medesimi si decisero a rifabbricare una chiesa, fu in conseguenza della necessità. Di mezzo ad una popolazione di 70 mila anime, come può contentarsi di una chiesetta capace di contenerne soltanto 900? [...] L'Em. Arc. dal pulpito [...] disse: Ecco quel Cuore che tanto amò gli uomini, la si amplii, anzi, la si costruisca colle elemosine di tutti, giachè Essi amò tutti. Oh! Sorga presto la riedificazione del nuovo e vasto tempio ad onore del cuore di Gesù nella popolosa città di Milano; sorga medesimo, ma bello; sorga devoto, ma ampio"<sup>50</sup>. Attornata da una grande moltitudine di fedeli la comunità cappuccina ricevette, dunque, un'importante testimonianza di solidarietà da parte della comunità cristiana milanese e del

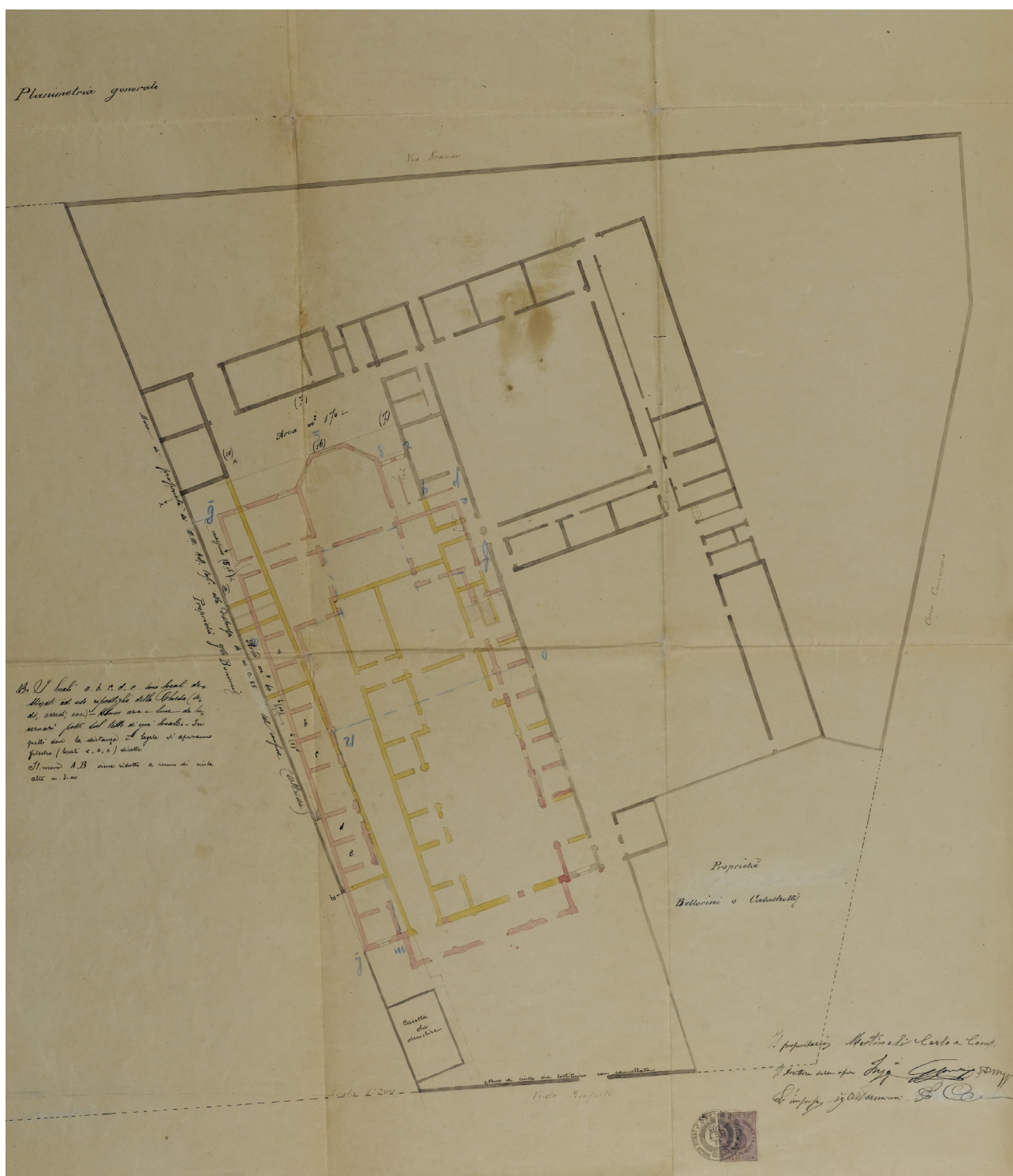












Progetto depositato in comune nel mese di settembre del 1905 per la costruzione della nuova chiesa progettata dall'ingegner Giorgio Combi e dall'ingegner Paolo Messanotte.

creduto - afferma il cronista - che i nostri buoni Padri Cappuccini di Porta Monforte avessero potuto, in un tempo relativamente breve, portare a sì buon punto l'impresa importantissima, nonché difficile, dell'erezione della nuova e vasta chiesa del Sacro Cuore di Gesù? [...] Perocchè il nuovo tempio del Sacro Cuore è ormai

tutto coperto, ed i lavori interni per la costruzione della volta, nonché della facciata, procedono abbastanza regolarmente<sup>57</sup>.

Il 3 maggio del 1907, in occasione del primo giovedì del mese mariano, "alle ore 3 pomeridiane, l'Eminent. Cardinal Ferrari benediva parte della nuova Chiesa dedicata al Sacro Cuore di

Gesù”<sup>58</sup>. L’edificio liturgico, tuttavia, non era ancora completato e si dovette attendere sino al 25 aprile dell’anno successivo per assistere alla consacrazione da parte dell’Arcivescovo di Milano della nuova chiesa, alla cui celebrazione parteciparono numerose personalità del clero<sup>59</sup>. Il 17 novembre 1909 i progettisti presentarono in Comune l’istanza per ricevere la licenza di occupazione definitiva<sup>60</sup> che venne rilasciata il 28 aprile 1910, dopo che il sopralluogo di visita del 5 marzo dello stesso anno diede esito pienamente soddisfacente<sup>61</sup>. A tale data la facciata non era ancora completata in tutti i suoi aspetti decorativi poiché tali lavori si conclusero solamente nel 1911, quando si terminò anche la sistemazione del sagrato attraverso il rifacimento della pavimentazione e la demolizione del muro di cinta, parzialmente danneggiato dalle cannonate del 1898 e ora sostituito con una suggestiva cancellata metallica. Anche quest’ultimo lavoro fu caratterizzato da un *iter burocratico* burrascoso e da una controversia che oppose i padri cappuccini alla Commissione Edilizia. L’ingegner Combi, infatti, il 22 marzo 1910 aveva presentato la domanda di demolire il vecchio muro ottocentesco posto a protezione del sagrato conventuale per realizzare una semplice cancellata metallica di cui allegava alla pratica alcuni disegni esplicativi<sup>62</sup>. In seguito a tale richiesta fu affrontata la discussione con i tecnici comunali sull’opportunità di avanzare la cancellata sino alla linea del fabbricato esistente in via Monforte e di abbandonare l’ipotesi di edificarla nell’esatto punto in cui era stato costruito il muro di cinta originario. A seguito di un cordiale dibattito si decise di perseguire a quest’ultima ipotesi progettuale e l’8 agosto del 1910 fu presentata l’istanza per iniziare i lavori<sup>63</sup>. Nella seduta del 21 settembre la Commissione Edilizia, tuttavia, non rilasciò parere favorevole poiché esigeva che la cancellata venisse “meglio studiata nei dettagli”<sup>64</sup>. La notifica giunse alla portineria del convento il 28 settembre a lavoro pressoché ultimato, poiché in un sopralluogo del 2 ottobre della Sorveglianza Pubblica l’antico muro di cinta risultava completamente demolito e la cancellata nuova già posta in opera<sup>65</sup>. I cappuccini, di conseguenza, ricorsero chiedendo che venisse annullata l’intimazione di eliminare la cancellata già costruita perché giunta oltre i limiti previsti dalla legge

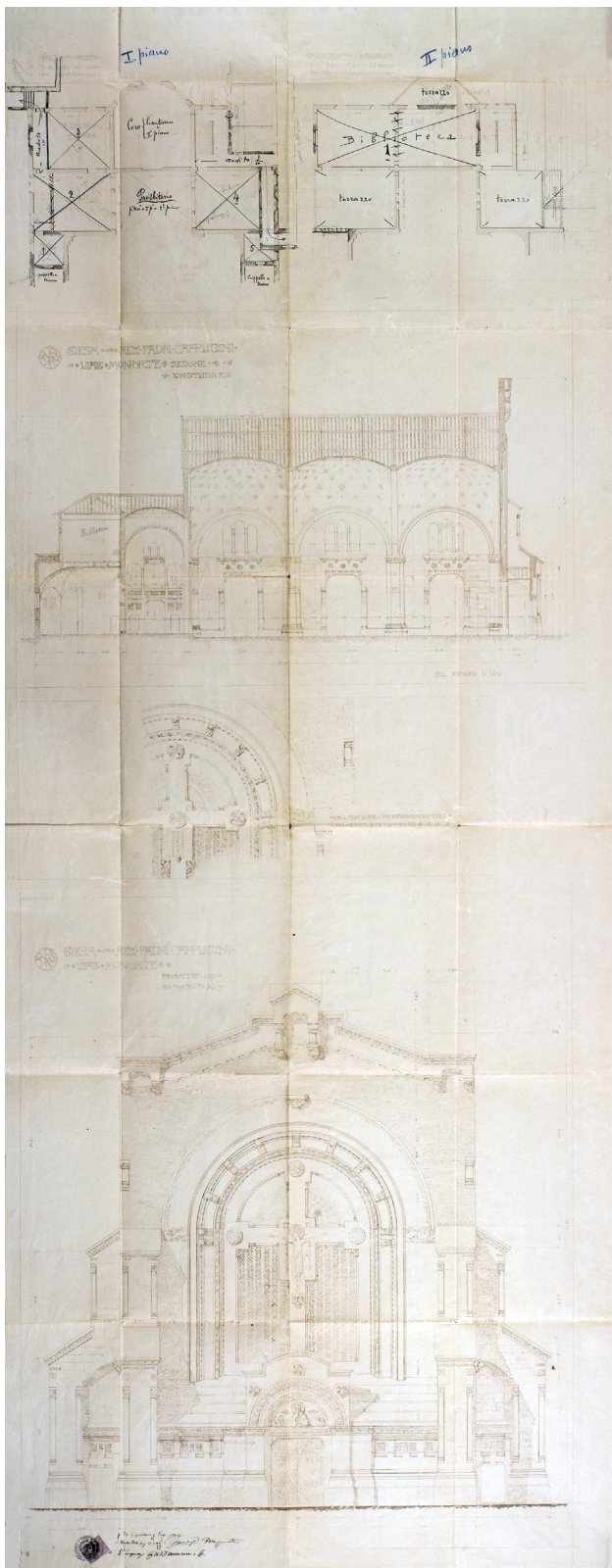
e poiché si riteneva di non “poter accontentare la decisione che obbligava indubbiamente spese maggiori, quando pure dovevasi riconoscere che non solo non si erano offesi i principi di estetica, ma si erano sensibilmente ed artisticamente migliorate le condizioni primitive”<sup>66</sup>.

### **La facciata della nuova chiesa e i suoi richiami simbolici**

Anche l’ingegner Mezzanotte per la progettazione della chiesa si rivolse al linguaggio eclettico che reinterpretò in maniera originale inserendo anche elementi architettonici di matrice liberty. “Il carattere architettonico del sacro edificio - scriveva l’ingegner Mezzanotte - deriva pur senza pretese di ricostruzione archeologica dall’architettura romanica italiana. Si è pensato di rievocarne le forme meno sfruttate dall’imitazione, ricercandole nei monumenti minori, che spesso meglio rispecchiano il pensiero artistico schietto, ingenuo del popolo che li ha creati, e di interpretare e tradurre con libertà”<sup>67</sup>. La nuova chiesa è dunque il tentativo di avvicinarsi ad un linguaggio comprensibile dal vasto pubblico dei fedeli milanesi, pur non rinunciando al citazionismo colto di alcune raffigurazioni allegoriche o alla presenza di puntuali versetti biblici scolpiti in caratteri latini. L’elemento architettonico nel quale l’ingegner Mezzanotte interviene introducendo maggiori innovazioni è certamente la facciata, alla quale affida un ruolo preponderante nell’impostazione scenografica del monumento. La necessità di realizzare un prospetto imponente nasceva in Mezzanotte anche dalla considerazione che esso risultava obliquo rispetto a corso Monforte, e che l’edificazione di una maestosa facciata dalle forti connotazioni formali avrebbe attenuato la percezione d’irregolarità geometrica.

La nuova facciata della chiesa rompeva completamente con quanto sino a quel momento progettato dai professionisti incaricati di pensare ad un nuovo volto per questa chiesa conventuale milanese. Attraverso i suoi 36 metri di altezza e gli oltre 30 metri di larghezza del suo prospetto, il nuovo edificio si proponeva come una delle architetture religiose urbane più ampie di Milano. Lo stesso Marescotti, ad esempio, la definì come una tra le maggiori facciate delle chiese





cittadine. Nella sua imponentza, la proposta formale si basava su un impianto a capanna con contrafforti laterali e longitudinali a scalare. Il fronte della chiesa, firmato unitariamente dagli ingegneri Combi e Mezzanotte, risulta dunque tripartito verticalmente, con campiture parietali ben separate tra loro e con caratteristiche archi-

tettoniche proprie, desunte dal retaggio storicistico neoromanico, eclettico, neopaleocristiano e liberty.

Il primo ordine è costituito da un pronao coperto da un elemento triangolare gradonato, nel quale sono inseriti tutti i collegamenti della chiesa con gli ambienti esterni al convento. Nella parte centrale è qui collocato il portale maggiore, che richiama la "Porta Regia" delle antiche basiliche romaniche, sormontato da una lunetta istoriata e da un timpano trapezoidale. Sull'architrave la scritta in latino che palesa ai fedeli la dedicazione della chiesa al Sacro Cuore di Gesù: *COR JESU DOMUS DEI ET PORTA COELI*. Tale motivo fu probabilmente modificato in fase realizzativa poiché nei disegni di progetto vi è inserita la scritta "*Domus Mea Domus Orationis Est Dicit Dominus Jesus et l'Audate Domino Omnes Gentes in Caritate et Amore*", mentre nel citato articolo di Marescotti si afferma che sull'architrave vi era l'invito di Cristo ai fedeli: "*Pulsate et aperitur vobis*"<sup>68</sup>.

Come ha giustamente osservato Agostino Colli<sup>69</sup> la frase inserita sul portale centrale d'ingresso della chiesa costituisce un richiamo alle litanie liturgiche del Sacro Cuore approvate il 2 aprile del 1899 da Papa Leone XIII, e riprende il motivo tradizionale della cultura sacra medievale (romanica e gotica) in cui Cristo assumeva il valore di tramite e di passaggio tra il mondo umano e quello divino, simboleggiando la porta della Gerusalemme Celeste. È dalla porta della chiesa, infatti, che ha inizio la cerimonia della dedicazione e della consacrazione dell'edificio liturgico ed è attraverso la consacrazione del portale d'ingresso da parte del Vescovo che la chiesa comincia ad assumere la propria funzione sacralizzante. Numerosi sono i richiami biblici che legano la figura di Dio alla porta, quali, ad esempio, la figura di Giacobbe che si risveglia dal sonno della scala celeste ed esclama "Quanto terribile è questo luogo. Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo" (Gen.28,17), oppure quando Gesù si proclama "*Porta delle pecore*" (Gv. 10,7). Tuttavia il vertice del simbolismo biblico del portale come soglia per l'infinito è costituito dalla proclamazione di Gesù "Io sono la porta: se uno entra attraverso di me sarà salvo" (Gv. 10,7 ss.). L'ingegner Mezzanotte, dunque, inserendo alcuni versetti biblici in specifici elementi architetto-



Sopra: partioclare del progetto della nuova facciata della chiesa disegnata dall'ingegner Giorgio Combi e dall'ingegner Paolo Messanotte. A pagina 76: Progetto depositato in comune nel 1905 per la costruzione della nuova chiesa progettata dall'ingegner Giorgio Combi e dall'ingegner Paolo Messanotte.

nici compie un'attenta operazione di richiamo simbolico che trascende il mero valore decorativo, mostrando la sua colta e raffinata visione di matrice teologica.

Anche la decorazione della lunetta del portale d'ingresso subì alcuni ripensamenti iconografici. Nei progetti originali, infatti, l'ingegner Mezzanotte mostra un Sacro Cuore di Gesù attorniato da due angeli di cui esiste anche un bozzetto acquarellato in scala 1:10 realizzato dalla veneziana Erede Ditta A. Salviati e C.<sup>70</sup>. Questa ditta, con sede lungo il Canal Grande, oltre allo studio del soggetto schematicamente rappresentato dal giovane ingegnere milanese, sviluppò una ben più articolata scena incentrata sulla figura di Gesù in trono assiso sulle nuvole nell'atto di mostrare il Sacro Cuore, attorniato da due angeli adoranti e da altre due figure angeliche dalle ali riccamente variopinte che stringono tra le mani due turiboli<sup>71</sup>. Disegno assai differente dal più semplice e contenuto mosaico realizzato e ancora visibile nella lunet-

ta che sovrasta l'ingresso, caratterizzato da due creature celesti che indossano il saio cappuccino. La lunetta è dotata di un'incorniciatura ad arcate concentriche decorate con motivi floreali, tipici dell'architettura romanica e gotica, che nell'insieme della facciata assumono un valore estetico-formale maggiormente accostabile alla cultura liberty e allo stile floreale d'oltralpe. Lateralmente al portale centrale, l'ingegner Mezzanotte inserì quattro porte dalla semplice struttura trilitica, sopra le quali incluse, nella decorazione, il disegno dei quattro vangeli con l'iscrizione di appartenenza: "*Evangelium secundum Lucam, Evangelium secundum Ioannem, Evangelium secundum Matteum, Evangelium secundum Marcum*". Il progettista sottolineò i riferimenti ai testi evangelici inserendo gli stessi elementi decorativi dei libri evangelici nei quali riporta le scritte: "*Epistulae Beati Petri Apostoli*" (portale di sinistra) ed "*Epistulae Beati Pauli Apostoli*" (portale di destra)<sup>72</sup>. I portali mezzani sono sormontati da trifore geometriche archi-







travate, delimitate da transenne in pietra con decorazione geometrico-floreali. Un elemento, quello delle trifore, che appare separato dai portali da una fascia con ornamenti floreali contenente, agli angoli, alcune piccole figure di Santi. Questi rappresentano una libera interpretazione di alcuni temi classici della decorazione medievale. Essi coniugano il gusto del progettista per l'apparato decorativo floreale agli elementi scultoreo-figurativi presenti nei capitelli dell'atrio delle basiliche romaniche lombarde. È infatti lo stesso ingegner Mezzanotte a dichiarare nei suoi scritti che questi elementi derivano dalla basilica milanese di Sant'Ambrogio, dalla quale tuttavia si distanziano per l'inserimento di figure barbute, con esplicito riferimento all'iconografia francescana e cappuccina, riscontrabile anche nell'odierna decorazione musiva della lunetta.

Il secondo ordine della facciata è caratterizzato dalla presenza di un'imponente finestra, nella quale trova collocazione un'enorme croce, che nel progetto originario doveva contenere un bassorilievo raffigurante il Cristo morente. Tale elemento decorativo era inserito in una serie di arcate concentriche mistilinee ricollegandosi alla tradizione eclettico-milanese di includere nell'architettura sacra imponenti archi, che spesso denunciano la strutturazione portante ad archi trasversi o a crociera presenti all'interno. Detto motivo decorativo, dunque, richiama le facciate delle chiese del capoluogo lombardo del Corpus Domini, di Santa Maria delle Grazie al Naviglio e di San Francesco in piazzale Velasquez, con le quali, tuttavia, non condivide le strutturazioni dell'impianto scenico e decorativo.

Della prima ipotesi del Cristo morente è lo stesso ingegner Mezzanotte a fornire un'interessante testimonianza dalla quale si desume che "l'immagine del crocifisso doveva figurare, applicato a bassissimo rilievo, nel mezzo della croce, fiancheggiato da angeli in atto di adorazione. Le figure stilizzate al modo romanico dovevano ricevere una tenue decorazione a qualche sobria doratura nel panneggio e nel nimbo crufigero, che coronava il capo del Redentore"<sup>73</sup>. Queste figure a Marescotti parevano richiamare i crocifissi del XIII secolo. A questo impianto decorativo i cappuccini preferirono la raffigurazione del Cuore mistico adorato da due angeli, che

preannuncia la dedicazione della chiesa e che si connette alla scritta "*SACRO COR DI JESU DICATUM*" posta in facciata.

Alla base della grande transenna sono stati inseriti due "croci circolari" ed un clipeo che aumentano il valore teologico-simbolico dell'intero apparato decorativo della facciata. Nei disegni cruciformi, composti da una continua linea curva che forma cinque cerchi di uguale misura, sono inseriti due libri aperti con l'iscrizione "*EGO SUM VIA-VERITAS ET VITA*", mentre nel medaglione centrale, collocato ai piedi della croce, vi è raffigurata un'aquila. Si tratta di un'immagine di non facile interpretazione anche se si connette ad aspetti della tradizione simbolica dell'arte sacra e potrebbe racchiudere numerosi significati. Con ogni probabilità essa pone le proprie origini nel passo evangelico in cui Gesù afferma: "Chi cerca di salvare la propria vita la perderà, e chi perde la propria vita la salverà" e gli Apostoli gli domandarono: "Dove Signore?", ottenendo come risposta: "Dovunque sarà il cadavere, ivi si raduneranno le aquile" (Mt. 24,28). L'aquila in facciata, dunque, più che raffigurare l'Apostolo Giovanni, rappresenta i fedeli che si riuniscono attorno al Cristo ucciso. Sotto tale elemento simbolico vi è la raffigurazione di un teschio che riprende l'iconografia bizantina, la quale era solita raffigurarlo alla base della croce per simboleggiare il peccato originale di Adamo, con la conseguente allusione agli inferi. In questo modo la composizione dell'apparato iconografico assume una maggiore valenza espressivo-architettonica, poiché l'intera struttura cruciforme rappresenterebbe una sintesi figurativa della cultura teologico-cristiana. La condizione umana, raffigurata dal teschio, viene infatti riscattata dal sacrificio del Cristo sulla croce, la cui offerta salvifica si palesa nella condivisione dei fratelli attorno la Sua persona risorta.

L'ingegner Mezzanotte pone a disposizione della teologia francescana e cappuccina la propria cultura simbolica connessa all'arte sacra, inserendosi anche nel dibattito di inizio secolo sull'architettura liturgica, emblematicamente rappresentata nei decenni successivi dalla fondazione della rivista *Arte Cristiana* (1911) e della Scuola superiore di Arte Cristiana (1921) fondata da monsignor Giuseppe Polvara. La facciata della chiesa del Sacro Cuore, quindi,







sembra culturalmente anticipare alcuni temi della simbologia figurativa che infiammarono il dibattito sull'arte religiosa attraverso pubblicazione e saggi editi nel secondo e terzo decennio del XX secolo.

L'apparato scenografico studiato dall'ingegner Mezzanotte possiede ulteriori richiami alla cultura artistica novecentesca, poiché completa la decorazione della seconda fascia con un altro arco ornamentale raffigurante un volo di colombe che si nutrono del frutto dei tralci della vite. Un elemento che simboleggia la purezza delle anime dei fedeli che si sfamano della stessa presenza sacrificale ed eucaristica. Alla base dei fregi sono posti anche due cartigli nei quali sono riportate le seguenti parole: "AGRICOLA EST PATER MEUS - EGO SUM VITIS VERA", desunte dal Vangelo di San Giovanni (Gv.15,5). Secondo le argute osservazioni di Agostino Colli<sup>74</sup> sono dunque evidenti i richiami contenuti nelle colombe e nei tralci d'uva presenti in questa chiesa alla decorazione absidale della chiesa di Sant'Abbondio in Como, che possiede un'analogia impostazione simbolica. La struttura del cartiglio invece, trova ampio spazio nella cultura romanica ed eclettica, affermatasi tra gli artisti della prima metà del XX secolo anche attraverso la diffusione di specifici manuali, tra i quali ampia eco ebbe l'opera di Pantalini intitolata *I simboli nell'arte cristiana. Manuale pratico ad uso degli artisti e degli artigiani*. Qui egli associa l'immagine del cartiglio ai tralci dell'uva, riproponendo, ad esempio, la *Vite mistica* disegnata dall'Impresa degli Elzeviri di Leida, sotto la quale si trova la scritta: *Cristus vera vitis*<sup>75</sup>.

Alla base dei tralci sono poste due figure zoomorfe che vengono impiegate dall'ingegner Mezzanotte anche nei due graffiti collocati ai lati della grande finestra e nei doccioni aggettanti, raffiguranti due draghi. Nella facciata, inoltre, sono numerose le iscrizioni scolpite che mostrano l'intento didascalico delle decorazioni disegnate dall'ingegnere milanese<sup>76</sup>.

Conclude la facciata una scansione scalare di archetti aggettanti, al cui centro l'ingegner Mezzanotte colloca un'edicola che racchiude un'ulteriore immagine della croce. Si tratta di un elemento la cui matrice spaziale è da ricercare nella cultura romanica e gotica lombarda, fatto proprio dalla scuola lodigiana che lo inserisce nella facciata del Duomo di Lodi e nella chiesa

di San Bassiano a Lodivecchio. Esso fu dunque ripreso anche dalla cultura eclettica milanese che lo impiegò nel citato Tempio Israelitico (Luca Beltrami e Luigi Tenenti, 1890-1892) e, con forme differenti, nel Palazzo delle Debite in Padova (Camillo Boito, 1870-1874)<sup>77</sup>. Nella chiesa dei cappuccini milanesi il tema è arricchito dall'inserimento di quattro figure angeliche che sorreggono le colonnine e mostrano ai fedeli dei libri aperti, nei quali è riportata la visione cosmocentrica di Cristo, che rappresenta l'inizio e la fine di ciascun elemento.

Le decorazioni dell'intera facciata furono eseguite da Silvano Pirovano di Firenze su indicazione diretta dell'ingegner Mezzanotte<sup>78</sup>. Sebbene alcune particolari decorazioni non risultino perfettamente armonizzate nell'impianto generale, le scelte formali di Pirovano contribuirono alla creazione di una teofania di pietra e mattoni, richiamando la *Biblia Pauperum* dei secoli precedenti. Gli elementi decorativi presenti nella chiesa dei cappuccini, dunque, sebbene desunti da un linguaggio medievaleggiante e "caratteristici delle età romaniche", costituiscono una sorta di ardita sperimentazione artistica di stampo liberty all'interno di un'inedita architettura religiosa. In essa, inoltre, appaiono numerosi riferimenti all'architettura floreale funeraria della fine del XIX secolo e del primo decennio del Novecento. Nella facciata della chiesa sono inseriti molteplici riferimenti al colto linguaggio funerario di scuola romana e milanese particolarmente caro all'ingegner Mezzanotte. Evidenti, ad esempio, sono i richiami alla cappella funeraria della famiglia Giudici edificata nel Cimitero Monumentale di Milano nel 1906<sup>79</sup>.

L'accenno all'architettura liberty costituisce un elemento di evidente innovazione e rivoluzione nel panorama dell'edilizia sacra d'inizio secolo, che influenzò notevolmente la stessa critica contemporanea. Marescotti, infatti, con qualche cenno retorico afferma: "Non chi copi - e copi pur scrupolosamente; non chi copia le misure del Vignola, le quali danno fermezza di regola in tutti i casi, per ragioni di prospettiva; non costui è architetto, ma soltanto quelli che abbia potenza di invenzione e sappia crear cose belle giacché il bello è il mezzo vitale onde le arti diventano utili ed educative [...] Paolo Mezzanotte [...] con questa sua opera architettonica vien a proposito per confermarci nel pensiero nostro





*Sopra: e a pagina 78 e 80: Particolare dell'attuale facciata della chiesa.*



*Sopra: Particolare dell'attuale facciata della chiesa.*

e l'opera sua armoniosa ci ripete insieme, che nella guisa stessa che la pittura e la scultura sarebbero cose morte se senza espressione, così se un monumento non ha in sé tanto da produrre un'altra impressione a chi l'osserva, se non riesce a scuotere, a infervorare l'animo dell'osservatore, è men che niente"<sup>80</sup>.

### **L'interno della chiesa conventuale**

L'interno della chiesa è molto semplice ed è basato su un impianto ad aula scandito dalla ripartizione in campate con volte a vela, che riprende l'originario progetto ideato dall'ingegner Combi e bocciato dalla Commissione Edilizia. "La nuova Chiesa - è scritto nella descrizione particolareggiata delle opere inserita nella nuova richiesta presentata in Comune dai padri cappuccini - sorgerà sull'area attualmente occupata dalla chiesa da demolire, su una piccolissima porzione dell'area privata ad uso piazzale antistante, e su l'altra porzione d'area prima occupata da fabbricato rustico e da cortile". La

pratica fornisce un'interessante sintesi descrittiva dell'impianto del progetto, sottolineando che la nuova costruzione, "oltre il vano centrale con pronao, comprende il coro e quattro coretti laterali, di cui due in un piano sup.e agli altri, il presbiterio, sei cappelle laterali con interposti otto ripostigli per sedie, arredi etc., la sagrestia, con sup.e stanza per i paramenti sacri, ed ancora sopra questa ed il coro un locale ad uso biblioteca del convento"<sup>81</sup>.

Planimetricamente il volume interno della chiesa è scandito dalla presenza di un'unica navata con tre cappelle laterali per fianco, che si alternano a depositi e volumi di servizio. L'alzato, invece, è caratterizzato dalla ripetizione modulare delle tre campate, ognuna delle quali poggia su un impianto planivolumetrico ad arco a tutto sesto. La parete tra la navata e le cappelle laterali sono contraddistinte da una netta separazione ottenuta mediante la realizzazione di un'imponente struttura muraria. Al centro di quest'ultima, l'ingegner Mezzanotte colloca grandi aperture trilitiche con elementi decorativi aggettanti, sormontate da una men-





*Sopra: Particolare dell'attuale facciata della chiesa.*

sola mistilinea e una trifora che fu oggetto di numerosi ripensamenti da parte del progettista e della committenza. In uno dei disegni progettuali dell'ingegner Mezzanotte, infatti, appare evidente la sua volontà di inserire sul fianco di ogni vetrata policroma alcuni elementi floreali. L'ipotesi fu tuttavia scartata e gli stessi padri cappuccini chiesero al prof. Mario Albertella di studiare un apparato iconografico più articolato e di realizzare dei bozzetti per la decorazione delle vetrate. L'artista propose alcune differenti ipotesi decorative, tra le quali si distingue una raffigurazione di San Francesco con Angeli, per la finestra centrale, e di due Santi, per le aperture laterali. Nel bozzetto, tuttavia, l'Albertella mantenne l'indicazione mezzanottiana di dotare le singole finestre di una fascia decorativa, che risolve a titolo esemplificativo in maniera differenziata collocandovi, tra l'altro, motivi geometrico-floreali, una banda figurativa con girali di fiori ed elementi vegetali e una fascia decorativa basata sulla presente della palma del martirio<sup>82</sup>. Se incerta è la datazione dei singoli bozzetti, è assodato che al prof. Mario Albertella venne

affidato il compito di decorare interamente la chiesa, per l'esecuzione della quale ricevette un compenso di 120.000 lire<sup>83</sup>. Egli fu dunque l'autore delle decorazioni parietali e delle vetrate artistiche che ritraevano santi e beati francescani e cappuccini che andarono completamente distrutte durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale<sup>84</sup>.

Attualmente l'apparato decorativo delle trifore è affidato unicamente al simbolo dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini, posto al centro dell'apertura mezzana.

Le grandi aperture che immettono nelle cappelle laterali presentano un semplice e raffinato impianto decorativo. Nella parte centrale l'ingegner Mezzanotte colloca un inserto geometrico-floreali, mentre negli angoli inserisce due mensole angolari raffiguranti angeli adoranti. Superiormente una cornice aggettante mistilinea funge da elemento conclusivo dell'incorniciatura delle aperture e costituisce una sorta di sostegno per la stessa trifora che la sormonta. Composita è anche la struttura degli "stipiti" laterali delle singole aperture, nei quali sono inse-





Bozzetto progettuale dalla veneziana Erede Ditta A. Salviati e C. per il mosaico da realizzare sopra il portale di ingresso della nuova chiesa progettata dall'ingegner Giorgio Combi e dall'ingegner Paolo Messanotte (APCL, N1/38B).

riti basamenti lavorati e capitelli zoomorfi, che richiamano gli stessi soggetti fantastici presenti nelle decorazione della facciata.

Gli ambienti laterali possiedono una rigida forma planimetrica quadrangolare e sono rialzati di un gradino rispetto alla navata centrale. Essi pertanto richiamano la tradizione dell'architettura cappuccina e mostrano, ancora una volta, le assonanze di questa chiesa con la cultura dell'arte sacra codificati successivamente da monsignor Polvara. Quest'ultimo, infatti, asseriva che "una grande profondità [delle cappelle laterali] non è vantaggiosa perché si avrebbe una vastità di ambiente inutile e fors'anche dannosa alla visione dell'altare e all'effetto estetico [...] I vani destinati agli altarini dovranno essere sopralzati sopra la platea della chiesa di un gradino, quando ne venissero stabiliti tre per l'altare maggiore, di tre quando per l'altare maggiore ne venissero stabiliti cinque o sette, in modo che questo risulti in un luogo sempre eminente"<sup>85</sup>.

Ad esclusione della prima cappella di destra e della prima cappella di sinistra, in tutti gli am-

bienti laterali è palpabile lo stile austero dell'arte figurativa della tradizione cappuccina, basata sull'impiego di materiali poveri e non duraturi. Seguendo un *modus operandi* consolidatosi nel corso del XIX secolo, le strutture lignee non vennero più realizzate manualmente da intagliatori ed ebanisti interni all'ordine, ma furono affidati alla ditta Galli di Inverigo, che li realizzò sapientemente tra il 1908 e il 1910<sup>86</sup>. Alle ancone degli altari laterali ancora esistenti erano originariamente anteposti i rastelli lignei che fungevano da divisori tra le cappelle laterali e la navata della chiesa.

La prima cappella di sinistra era originariamente dedicata a San Carlo Borromeo, con il quale i Cappuccini ebbero un articolato rapporto di amicizia, stima e fiducia. In essa vi era, oltre a un'ancona lignea tradizionale, una tela attribuita ad Abramo Spinelli<sup>87</sup>, raffigurante San Carlo che invia i missionari cappuccini a predicare ai protestanti svizzeri. Per iniziativa dell'Associazione Laici Aiuto Missionari il 12 luglio del 1970 fu consacrato da monsignor Ferraroni un





Bozzetto progettuale dalla veneziana Erede Ditta A. Salviati e C. per il mosaico da realizzare sopra il portale di ingresso della nuova chiesa progettata dall'ingegner Giorgio Combi e dall'ingegner Paolo Messanotte (APCL, N1/38A).

primo sacrario a ricordo di tre missionari cappuccini lebbrosi.

Seguendo il progetto dell'architetto Arturo Belloni (in collaborazione con Romano Rui), in questo ambiente furono collocati i resti mortali di padre Daniele da Samarate, di padre Ignazio da Ispra e di padre Marcellino da Cusano Milanino<sup>88</sup>. Sul finire del secolo scorso i frati decisero di intervenire nuovamente sulla cappella affidato allo studio Paolo Cucci & Roberto De Luca Associati il compito di eliminare l'impianto belloniano. La soluzione adottata dallo studio professionale di Bergamo si è basata sulla realizzazione di un nuovo sacrario parietale fortemente influenzato dal linguaggio tradizionalista della prima metà del XX secolo specificatamente impiegato nella città bassa. Caratterizzato da un composto rigore geometrico e dall'accostamento di materiale eterogenei, nella parte superiore ospita un trittico di Ilia Rubini, della quale è nota la sua affinità all'ambito francescano. Nella parte centrale la composita opera pittorica mostra i tre missionari cappuccini dipinti uno accanto all'altro, con padre Daniele

che stringe una grande e spoglia croce lignea. Questa, secondo le intenzioni dell'artista, costituisce l'elemento di passaggio dalle tenebre alla luce, richiamata dagli sfondati geografici e dalla cromia con la quale ha realizzato le parti più esterne del trittico. I tre missionari, con lo sguardo benevolo rivolto verso l'osservatore, costituiscono un richiamo fratello alla *sequela Christi*, iconograficamente risolta come invito all'adesione salvifica della croce, proposta da Ilia Rubini come simbolo della passione, della morte e della resurrezione di ogni uomo.

Il nuovo sacrario fu benedetto sabato 19 ottobre 1996, vigilia della Giornata missionaria mondiale, con una celebrazione presieduta da monsignor Lino Garavaglia, vescovo di Cesena-Sarsina, a cui fece seguito la traslazione dei resti mortali dei tre cappuccini. Le urne lignee contenenti le spoglie dei tre confratelli furono portate in processione dai parroci di Samarate, Ispra e Cusano Milanino e da tre studenti cappuccini brasiliani momentaneamente residenti nel Collegio Internazionale di Roma. Il 'corteo liturgico' era preceduta da padre Defendente





*Prima cappella di sinistra dell'attuale chiesa in una fotografia scattata prima degli ultimi lavori di adeguamento-restauro.*

Rivadossi, padre guardiano della Colonia do Prata (Brasile) che portava la lampada votiva<sup>89</sup>.

La seconda cappella di sinistra è dedicata a San Francesco ed è stata consacrata il 4 ottobre 1908 da monsignor Angelo Fiorini<sup>90</sup> ed in essa è collocato un altare ligneo intarsiato con figure angeliche, volti di santi, il simbolo dell'ordine e una serie di decorazioni a carattere floreale. Nella nicchia centrale i padri cappuccini collocarono un piccolo gruppo scultoreo composto di due statue raffiguranti l'abbraccio tra Gesù crocefisso e San Francesco. Esso costituisce la ripresa di un tema diffusissimo nell'iconografia francescana, la cui matrice culturale è da ricercare nell'invenzione del tema da parte di Bartolomeo Murillo nel XVII secolo. Nella raffigurazione milanese San Francesco è vestito con il saio cappuccino ed è dotato di una folta barba, riprendendo l'antica iconografia francescana reinterpretata dopo la riforma cappuccina. Il tema di San Francesco 'barbuti', infatti, era un elemento agiografico caratteristico dei primi secoli, nel quale il santo assisano era raffigurato



*Seconda cappella di sinistra dell'attuale chiesa in una fotografia scattata prima degli ultimi lavori di adeguamento-restauro.*

con una barba rada. Lentamente questa caratteristica andò affievolendosi, fino a perdersi completamente nel XIV secolo. Essa, tuttavia, ritornò con insistenza tra gli elementi iconografici caratteristici a seguito della riforma cinquecentesca dell'Ordine Cappuccino, il quale impose un modello pittorico costituito da una barba molto folta e non curata.

La terza cappella di sinistra è dedicata all'Immacolata e contiene una pala ad olio di quasi tre metri di altezza firmata da Giuseppe Zannoni ed entrata in possesso dei padri cappuccini intorno al 1895-1896<sup>91</sup>. La tela rappresenta la Madonna coronata da dodici stelle che avanza verso il fedele. Tale iconografia costituisce una ripresa della tradizionale immagine dell'Immacolata che, vestita con un abito bianco e ricoperta da un manto azzurro, schiaccia la testa del serpente. La Vergine è contornata da numerose figure angeliche musicanti ed adoranti ed è preceduta da due Angeli che spargono fiori sul suo cammino. L'impianto della tela è monoassiale e l'intera apparecchiatura scenografica è affidata

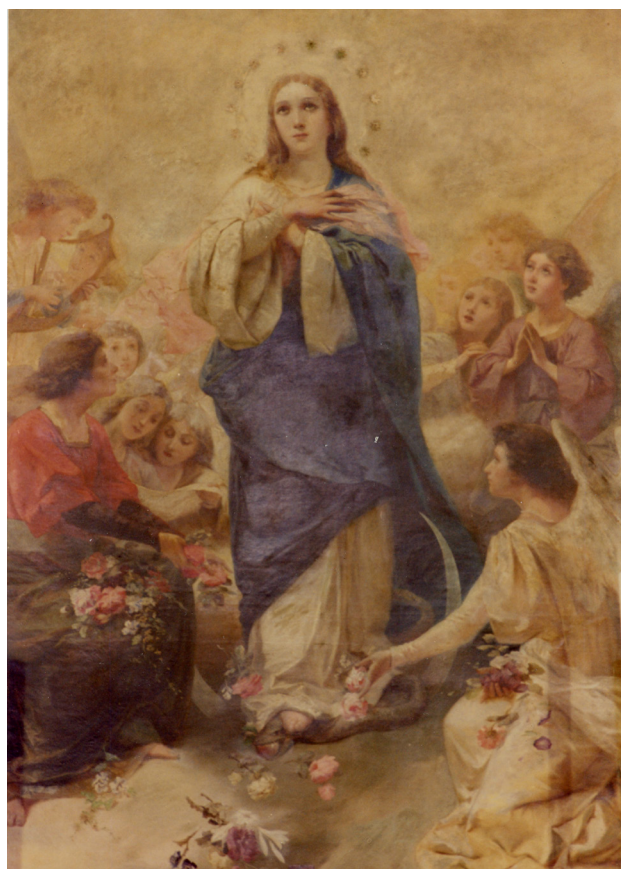


*Terza cappella di sinistra dell'attuale chiesa in una fotografia scattata prima degli ultimi lavori di adeguamento-restauro.*

ad una accentuata prospettiva inversa di derivazione artistica bizantina, che conferisce una maggiore solennità alla scena e contribuisce ad aumentare la partecipazione dell'osservatore all'evento raffigurato. L'impiego di questo particolare tipo di prospettiva rende possibile una piccola dilatazione spaziale della scena nella parte superiore della tela che, insieme alla verticalità degli elementi raffigurati (Vergine Maria e le figure angeliche), conferisce all'intera composizione pittorica un inaspettato valore ascensionale. La postura degli angeli e la collocazione dei volti angelici superiori contribuiscono, inoltre, alla creazione dell'immagine geometrica della Mandorla Divina, al centro della quale è posta la stessa Vergine Maria.

Riferimenti alla figura della Madonna sono presenti anche nell'ancona lignea, in cui trovano degna collocazione le raffigurazioni floreali di numerosi gigli, simbolo della verginità di Maria.

La prima cappella di destra era anticamente dedicata a Sant'Anna e fu distrutta da un incendio avvenuto per motivi incerti nel 1972<sup>92</sup>. Il 30



*Particolare della pala dell'Immacolata eseguita da Giuseppe Zannoni ora custodita nella terza cappella di sinistra.*

marzo del 1978 la cappella fu consacrata "Alle Madri" ed in tale occasione fu collocata una tela di Edoardo Krumm, pittore contemporaneo del quale numerose opere sono presenti nelle chiese diocesane e in alcuni edifici religiosi curati sino alla fine del XX secolo dai padri cappuccini (es. *Stimmate di San Francesco* collocata sino all'anno giubilare del 2000 nella Sala Capitolare della Certosa di Milano).

La tela presente nella chiesa conventuale è un'opera tripartita e raffigura Santa Rita da Cascia mentre difende l'uccisore del marito dall'ira dei figli (a destra), Sant'Anna (al centro) e Santa Elisabetta d'Ungheria (a sinistra), patrona del Terz'Ordine Franciscano.

La seconda cappella di destra è dedicata a Sant'Antonio da Padova e mostra un evidente impianto decorativo assimilabile al volume architettonico dedicato a San Francesco, collocato sul lato opposto. Al centro dell'ancona lignea vi è una nicchia in cui è stata collocata una statua di Sant'Antonio con in braccio Gesù Bambino. La delicatezza dell'immagine del santo, raffi-





*Prima cappella di destra dell'attuale chiesa in una fotografia scattata prima degli ultimi lavori di adeguamento-restauro.*

gurato su una nuvola sorretta da Angeli, non si discosta dall'iconografia tradizionale che si è affermata nei secoli passati. Essa, tuttavia, si colloca in un particolare momento della venerazione post-settecentesca della figura del santo, saldamente connessa alla tradizione cappuccina e all'affezione popolare. In questa scultura, infatti, oltre ai tratti semplici e dolci di Sant'Antonio, derivanti dalla stessa iconografia di San Francesco, vi è una chiara ripresa del motivo dell'apparizione di Gesù Bambino al santo "padovano", caratterizzato dal volto giovane e dal saio cappuccino. La raffigurazione presente in questa cappella risulta, dunque, rifarsi alla tradizione popolare che, per quanto concerne la figura giovanile del santo, fu convalidata definitivamente dalla scultura bronzea del Donatello eseguita per l'altare maggiore della Basilica di Padova.

La terza cappella di destra è dedicata a San Giuseppe e mostra come la comunità dei frati cappuccini fosse attenta al rinnovamento della Chiesa e vi partecipasse attivamente. Il culto di San Giuseppe, infatti, ricevette un nuovo im-



*Seconda cappella di destra dell'attuale chiesa in una fotografia scattata prima degli ultimi lavori di adeguamento-restauro.*

peto e conobbe un rinnovato fervore proprio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando il giorno 8 dicembre del 1870 Pio IX lo proclamò Patrono della Chiesa Universale. Al centro dell'ancona lignea i padri cappuccini collocarono una pala del Gorini del 1882 che rappresenta *San Giuseppe con Gesù Bambino*. L'opera, che anche in questo caso utilizza una prospettiva inversa appena abbozzata, mostra nella parte superiore la figura di Dio Padre benedicente e la Colomba dello Spirito Santo. In occasione degli ultimi lavori di sistemazione-adeguamento della chiesa i religiosi hanno fatto restaurare anche la tela, che ha condotto anche all'asportazione della cintura posta sui fianchi e sulla alla vita di Gesù Bambino, segno evidente che i frati avevano in passato chiesto ad un anonimo pittore di intervenire per modificarne parzialmente alcuni particolari, forse giudicando eccessivamente troppo 'sdolcinata' la figura del Cristo ancora ragazzo.

La zona presbiterale è caratterizzata da una parete rettilinea dalla quale si può accedere di-



*Terza cappella di destra dell'attuale chiesa in una fotografia scattata prima degli ultimi lavori di adeguamento-restauro.*

rettamente al coro conventuale attraverso due ingressi laterali. Essa è dominata dalla presenza di tre assi geometrici di cui il principale è coincidente con la struttura dell'ancona dell'altare maggiore e del tabernacolo ligneo, mentre gli assi minori corrispondono alle due porte del coro. Queste ultime sono ora sormontate da vetrate policrome istoriate ad arco a tutto sesto, realizzate dalla ditta Ars Vitrei su disegno del Conconi<sup>93</sup>.

L'accesso al presbiterio è caratterizzato da una forte riduzione dimensionale, tanto da consentire la posizione di numerosi dipinti nell'arco trionfale così ottenuto. In esso Aristide Albertella, figlio del grande Mario pittore mecenate, cavaliere dell'Ordine Equestre del Santo Sepolcro<sup>94</sup>, nel 1962 affrescò, sul lato sinistro, la figura biblica di Mosè che reca in mano le tavole dei dieci comandamenti, e, sul lato destro, Elia con un pane in mano e una brocca ai suoi piedi. Mentre Mosè è quindi raffigurato come il liberatore ed il legislatore del popolo di Israele, la figura di Isaia si rifà all'iconografia dell'arte cristiana che lo vuole connesso all'evento miracolo-



*Particolare della pala di San Giuseppe con Gesù Bambino eseguita dal Gorini ora custodita nella terza cappella di destra.*

lo del suo nutrimento da parte di un Angelo quando era nel deserto. La figura del profeta di Thesbe si ricollega, pertanto, alla cultura e alla tradizione ecclesiastica che vede in tale miracolo la prefigurazione dell'Eucarestia come mezzo salvifico di redenzione e di sostentamento della fede.

Nella parte superiore Albertella inserì quattro Angeli che ascendono verso al cielo, due dei quali recano in mano un cartiglio in cui sono evidenti i riferimenti all'altare maggiore, verso cui entrambe le figure bibliche sono rivolte. Nel cartiglio di sinistra, infatti, si può leggere "CHATEDRA VERITATIS", mentre in quello destro vi è inserita la scritta "ARA SACRIFICII".

L'apparato decorativo della chiesa primigenia progettata dagli ingegneri Combi e Mezzanotte non poteva certamente avere l'aspetto compiuto dell'attuale edificio, poiché si dovette attendere sino al 1929 affinché i frati affidassero a Mario Albertella l'incarico di eseguire il primo ciclo di decorazioni interne all'edificio di culto<sup>95</sup>. È infatti a lui probabilmente ascrivibile





*Particolare del presbiterio della chiesa in una fotografia del 1954 nella quale è documentata l'ormai scomparsa decorazione pittorica eseguita da Mario Albertella a partire dal 1929 (APCL, prov. s.n.).*

la decorazione della parte conclusiva dell'area presbiterale raffigurante numerosi Angeli, ancora visibili nelle testimonianze fotografiche pubblicate nella letteratura dell'ordine del 1954<sup>96</sup>. A questo primo intervento seguì quello di Aristide Albertella eseguito dal 13 agosto al 30 novembre del 1962. Egli, tuttavia, non realizzò la decorazione della parete absidale di separazione tra la chiesa ed il coro conventuale ancora oggi visibile, poiché essa fu dipinta da fra Damaso Bianchi<sup>97</sup> nel suo intervento del 1986-1987. Di fondamentale importanza è dunque la descrizione delle opere di questo apprezzabile religioso che in merito al lavoro eseguito all'interno della chiesa del convento milanese ebbe modo di affermare: "Nell'altare maggiore oltre alla normale pulitura ho inserito di mio arbitrio uno stuolo di colombe in un buco di cielo blu, mentre sopra la pala centrale in forma di medaglione ho raffigurato la S.S. Trinità (la mano del Padre Creatore, la colomba dello Spirito Santo e il volto di Gesù) e il Cuore e la particola Eucaristica"<sup>98</sup>. Questa non fu l'unica modifica all'apparato decorativo albertelliano

poiché egli trovò la decorazione della chiesa "in pessimo stato" di conservazione. Fra Damaso, dunque, intervenne su un partito musivo molto rovinato a causa delle numerose infiltrazioni d'acqua dei tetti e dello spessore della fuliggine e di nero fumo prodotto dal riscaldamento della chiesa e dall'accensione delle candele da parte dei fedeli, che si era depositato sulle decorazioni. Egli, pertanto, procedette ad un primo spolvero al quale seguì la pulitura delle pitture a tempera, il rifacimento delle tinte di fondo, la conservazione "non totale" del disegno dei motivi decorativi originari e l'aggiunta di alcuni elementi propri. Tra questi, ad esempio, i simboli della pace connessi alla data del suo intervento, poiché il 1986 era stato proclamato l'anno della pace.

Nella parte conclusiva del presbiterio ancora oggi si può ammirare una pala del 1879 eseguita da Raffaele Casnedi raffigurante la visione mistica avuta da Santa Margherita Alocque, alla quale apparve il Sacro Cuore insieme a San Francesco<sup>99</sup>. La composizione della tela è tripartita e nella parte inferiore dell'opera è raffigu-



*Particolare dell'attuale decorazione pittorica della parete absidale di separazione tra la chiesa ed il coro conventuale.*

rata la Santa inginocchiata, alla quale appare il Sacro Cuore di Gesù che le indica San Francesco, attorniato da Angeli, come il più devoto degli uomini e dei Santi al Sacro Cuore. L'apparato scenografico della composizione pittorica è molto semplice poiché lo sfondo appare completamente dominato dalle nuvole che attorniano la figura del santo assisano e di Gesù, anche se nella parte inferiore si possono intravedere alcuni elementi di un'architettura immaginaria. La scena è quindi basata sulla continua e graduale ascensionalità delle linee compositive costituita dalla postura della Santa che si rivolge al Signore, dal braccio destro di Gesù che indica San Francesco e dalla figura del fondatore dell'Ordine Franciscano in estasi e con le braccia alzate mentre rivolge lo sguardo al cielo. Come ha giustamente sottolineato Rosa Giorgi, di quest'opera è da osservare "il preciso studio accademico dei gesti delle tre figure: collocate su un ideale semicerchio essi segnano il passaggio dallo stupore, descritto dal movimento all'indietro e dalla braccia sollevate di Margherita Maria, alla conoscenza", sottolineato dalla



*Particolare dell'attuale decorazione pittorica della parete absidale di separazione tra la chiesa ed il coro conventuale.*

gestualità delle altre due figure<sup>100</sup>. Anche questa pala fu restaurata nella seconda metà del XX secolo da padre Francesco Calloni che vi lavorò nel 1974<sup>101</sup>. Attualmente la pala è inserita in un'ancona lignea a tutto sesto che presenta una semplice decorazione floreale che richiama l'apparato decorativo della facciata mezzanottiana. Scarse sono le fonti documentarie che riguardano l'area presbiterale e le vicissitudini storico-artistiche dell'altare maggiore. La prima ancona lignea possedeva una forma cuspidata che ricorda il linguaggio espressivo degli altari laterali e dell'altare maggiore della chiesa conventuale di San Francesco a Milano. Essa fu sostituita con l'ampliamento della chiesa assumendo una struttura decorativamente più imponente, in ragione della presenza di una modanatura lignea aggettante che fungeva da cimasa, ben visibile nel volume dedicato alle chiese urbane di Milano scritto da Carlo Ponzoni<sup>102</sup>. Anch'essa, tuttavia, fu nuovamente sostituita prima del 1954 con l'altare attuale, quando essa fu fotografata in occasione del mese mariano. Sull'altare maggiore è collocato un tabernacolo





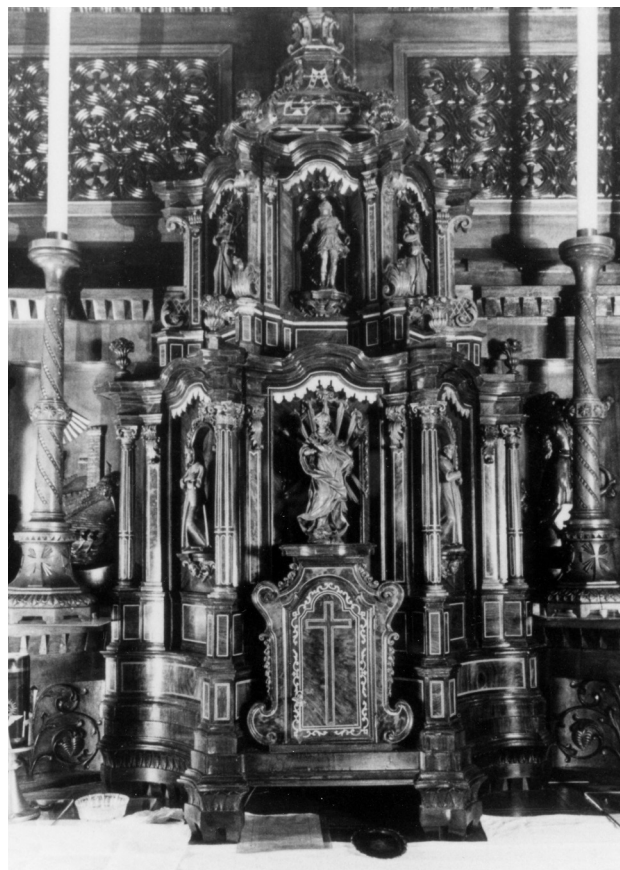






*Particolare dell'attuale decorazione pittorica della parete absidale di separazione tra la chiesa ed il coro conventuale. Alle pagine 92-93: Interno della chiesa in un'albumina scattata intorno al 1906-1907 (APCL, N1/19).*

ligneo settecentesco che attesta l'attenzione dei frati cappuccini per gli oggetti sacri, attraverso la realizzazione di opere di assoluto valore artistico caratterizzate dall'impiego di materiali umili e poveri. Anche le origini di questo tabernacolo necessitano ancora di ulteriori approfondimenti, poiché discordanti appaiono le fonti bibliografiche. Secondo alcuni studiosi esso fu eseguito all'inizio del XVIII secolo da fra Alessio da Cornate e fra Giuseppe Piantanida da Cedrate, mentre secondo gli *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia* sarebbe opera di due frati anonimi che lo intagliarono nel 1740. La tesi più accreditabile, tuttavia, risulta essere la prima, che poggia le sue considerazioni anche sulla *Cronaca* di Salvatore da Rivolta che, riferendosi al convento di Cerro Maggiore, scrisse: "nell'anno 1715 essendo Provinciale il M.R.P. Angel Maria da Busto, si fece [...] il Tabernacolo, e le Ancone, il tutto da Fra Francesco da Cedrate, e i suoi Compagni"<sup>103</sup>. Dopo la soppressione Napoleonica del 1810 il taber-



*Particolare del tabernacolo ligneo posto sopra l'altare maggiore, eseguito secondo Salvatore da Rivolta, all'inizio del XVIII secolo da fra Alessio da Cornate e fra Giuseppe Piantanida da Cedrate (APCL, prov. s.n.).*

nacolo fu acquistato dal sacerdote don Ralli che, successivamente, lo donò ai frati.

Indipendentemente dal nome dell'ebanista, il tabernacolo della chiesa del Sacro Cuore si ricollega al panorama culturale dell'arte lombarda degli ultimi decenni del XVII secolo e della prima metà del Settecento, rapportandosi alla tradizione dell'ordine cappuccino e alla formazione di 'scuole ebaniste' interne, nelle quali un ruolo fondamentale ebbe proprio fra Francesco da Cedrate<sup>104</sup>.

Il tabernacolo presente sull'altare maggiore è a forma di tempio semicircolare caratterizzato da piccole colonne in stile corinzio che reggono una trabeazione continua a fascia ritmata. Il tabernacolo si può così suddividere in tre differenti ordini sovrapposti: il primo è costituito da una semplice decorazione ad intarsi geometrici e dalla porticina riccamente lavorata, mentre il secondo è caratterizzato dalla presenza di tre nicchie, di cui quella centrale contiene una statuetta raffigurante l'Immacolata, le altre due





*Particolari delle piccole statue lignee che ornano il tabernacolo a tempio dell'altare maggiore, caratterizzato da piccole colonne in stile corinzio che reggono una trabeazione continua a fascia ritmata. Il tabernacolo, eseguito secondo Salvatore da Rivolta all'inizio del XVIII secolo da fra Alessio da Cornate e fra Giuseppe Piantanida da Cedrate, è suddivisibile in tre differenti ordini sovrapposti.*

ospitano due statuette lignee raffiguranti santi cappuccini. Al terzo ordine, al quale si giunge dopo una piccola rastrematura, costituisce una ripresa dell'impianto decorativo della seconda fascia. Essa contiene tre nicchie all'interno delle quali sono poste statue lignee di modeste dimensioni raffiguranti santi dell'ordine. Sulla sommità del tabernacolo campeggia una piccola croce che riprende il simbolo della passione collocato sulla porticina del tabernacolo. Sotto di essa la raffigurazione aggiunta del Sacro Cuore, evidente adeguamento dell'originario tabernacolo alla dedizione della nuova chiesa e alle moderne esigenze religioso-devozionale<sup>105</sup>.

Questa semplice e raffinata opera d'arte si colloca pienamente nell'ambito della tradizione dell'Ordine dei Cappuccini e della cultura ebanista settecentesca<sup>106</sup>. Esso fu restaurato nel 1974 con una ripulitura generale, l'ampliamento del volume interno e il rivestimento di quest'ultimo con lamine di metallo dorato<sup>107</sup>. Tutta l'area absidale fu interessata da questo re-

stauro deciso il 28 settembre del 1973 in occasione del Capitolo. Il 20 novembre fu quindi inoltrata la richiesta al Padre Provinciale ed il 10 dicembre fu data risposta affermativa all'esecuzione del progetto. Il 5 maggio dell'anno successivo la ditta C. Comana di Bergamo presentò i preventivi basandosi sui progetti dell'architetto don Gaetano Banfi del Collegio Arcivescovile di Saronno e il 7 ottobre del 1974 iniziarono i lavori. La ditta appaltatrice rifecce interamente la pavimentazione marmorea, realizzò l'ambone e costruì la nuova sede per i celebranti in marmo pernìce rossa. Il nuovo presbiterio fu inaugurato il 6 giugno del 1975 a seguito dei lavori di ripulitura generale e di tinteggiatura eseguita dalla ditta M. Giannuzzi di Milano<sup>108</sup>.

Dalla zona absidale si può accedere direttamente ai coretti dei laici e al coro conventuale, caratterizzato da una rigida forma rettangolare con un semplicissimo coro ligneo a due livelli. Anche questa parte della chiesa fu restaurata nel 1974-





*Particolare del fianco dell'area presbiteriale e del coretto per i laici.*

1975. In occasione dei lavori venne realizzata la nicchia con in primo piano la porticina del tabernacolo ideata da padre Molteni, sullo sfondo della quale fu inserita una tela ottocentesca di pittore ignoto prelevata dalla pinacoteca provincializia. Essa fu restaurata appositamente da padre Francesco Calloni, che ripropose le qualità pittoriche originarie dell'iconografia della Madonna con Bambino e Angeli<sup>109</sup>.

Di notevole proporzione furono anche gli interventi di restauro e di rifacimento sanciti dal Capitolo del 3-5 luglio 1946. Con tale intervento il refettorio fu prolungato di circa 3,5 metri, sfruttando un vano che costituiva il canavetto, mentre i servizi furono collocati in un locale attiguo alla scala che conduceva in cantina. Furono poi costruite quindici nuove celle e un'ampia stanza da utilizzare come soggiorno invernale per la fraternità. In quell'occasione fu anche avanzata l'ipotesi di sopraelevare di un piano una parte del convento per aumentare sensibilmente il numero delle celle. Tale progetto, tuttavia, non fu realizzato per eterogenee proble-

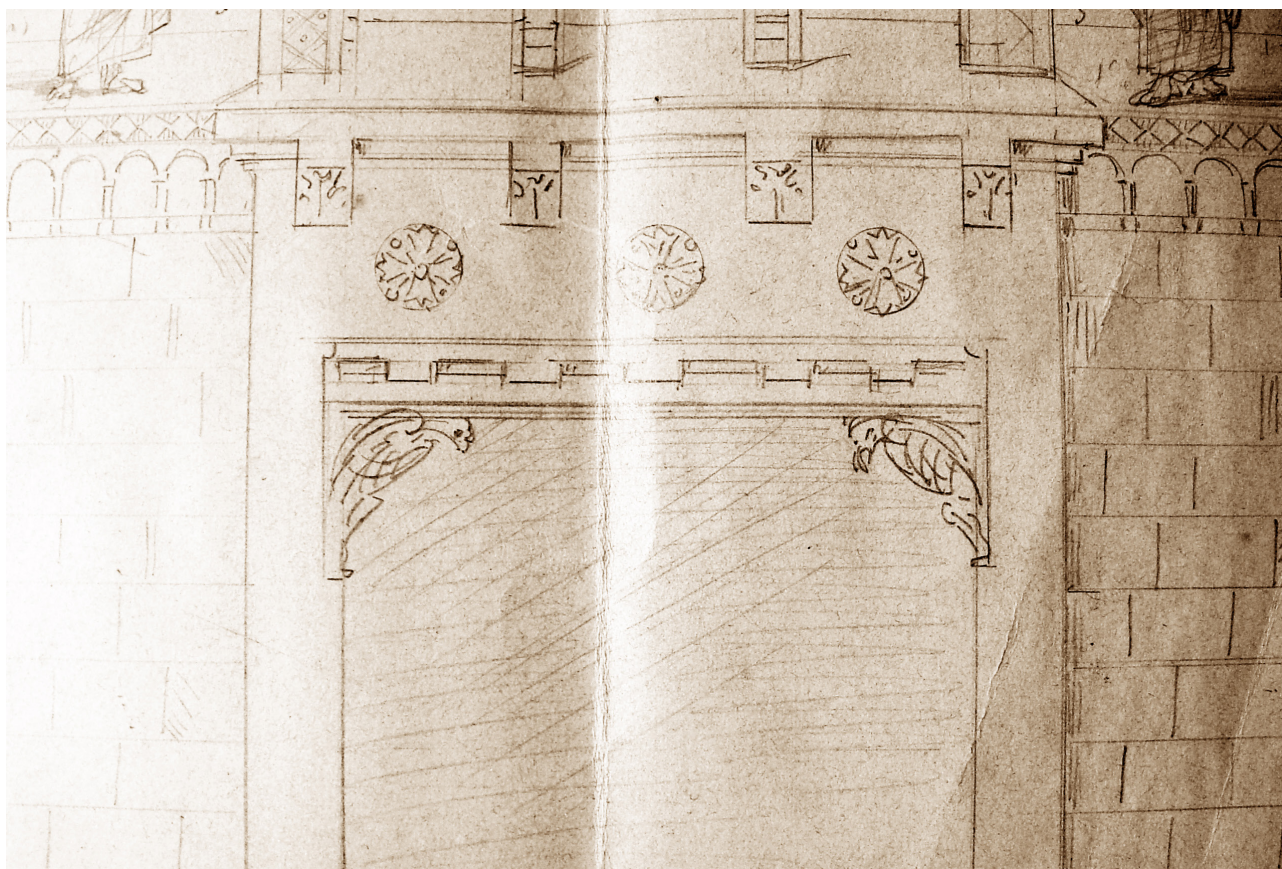
matiche, rimandando a momenti più propizi la sua realizzazione.

In occorrenza del capitolo del 1946 i padri cappuccini si interrogarono anche sull'opportunità di effettuare un restauro del convento sulla base di un recupero della forma originaria e sulla liceità di un intervento massicciamente trasformativo, capace di rispondere alle reali istanze funzionali suggerite dalle nuove forme dell'apostolato<sup>110</sup>.

All'intervento del 1946 seguirono numerose altre trasformazioni, prima fra tutte quelle progettate dall'architetto Oreste Scannavini, per il rifacimento di una parte del convento e per l'erezione dell'oratorio di via Kramer<sup>111</sup>.

Nei decenni successivi, anche in epoca recente, numerose trasformazioni sono occorse alla struttura conventuale per rispondere alle nuove sfide della pastorale moderna e alle inedite problematiche sociali. L'assistenza ai poveri, ai bisognosi e agli extra-comunitari è dunque solamente una delle attività che con grande impegno è gestita dall'attuale comunità conventuale. Negli ultimi decenni quest'ultima ha voluto





Particolare della tavola di progetto delle decorazioni interne della chiesa studiate da Romeo Rivetta nel mese di febbraio del 1920 (APCL, N1/36).

anche realizzare un moderno archivio dotato di un'ampia sala studio e di un Museo dedicato ai Beni Culturali cappuccini.

La struttura conventuale originariamente progettata da Fra Angelo Osio da Cassano d'Adda oggi ci appare assai trasformata nelle sue linee generali e nulla rimane della piccola chiesa conventuale ampliata all'inizio del XX secolo. Essa, tuttavia, costituisce un valido esempio dell'intreccio della cultura cappuccina con il contesto sociale e religioso lombardo, sempre attento a rispondere alle necessità di una realtà urbana in continua evoluzione.

La storia architettonica dell'intero convento cappuccino milanese e le sue vicissitudini artistiche sono lo specchio di una cultura religiosa che non si caratterizza per la musealizzazione e la 'fossilizzazione' dei suoi ambienti, ma si esprime attraverso la costante compartecipazione popolare e l'attenzione della fraternità ai fondamentali valori francescani di accoglienza. L'edificio conventuale del Sacro Cuore, inoltre, mostra le trasformazioni della cultura edilizia

otto-novecentesca dell'ordine, che, partendo dalla ricerca dei frati fabbricieri, dovette necessariamente aprirsi all'universo dei professionisti lombardi, senza per questo rifiutare una tradizione figurativa plurisecolare.

#### NOTE

<sup>1</sup> Per questo tema si rimanda al precedente capitolo di questo stesso volume.

<sup>2</sup> *Constitutiones Ordinis Fratrum Minorum Cappucinatorum Saeculorum decursu promulgatae*, vol. I, *Constitutiones Antiquae* (1529-1643), Curia Generalis OFM Cap., Roma, 1980, p. 54.

<sup>3</sup> A differenza di quanto sancito dalla *Costituzione* del 1536 nella *Costituzione* del 1552 si può leggere: "Si dichiara & determina, che noi non habbiamo alcuna giurisdizione, dominio, proprieta, giuridico possessione, uso frutto, ne manco uso giuridico de i lochi dove habbitiamo, ne d'alcuna cosa, ne ancho di quelle, che per necessita usiamo, di forte che i veri patroni ci possano mandar via sempre che a loro piace, & possono ogni lor cosa a sua potesta repigliare" (*Constitutiones Ordinis Fratrum Minorum Cappucinatorum Saeculorum decursu promulgatae*, vol.





Bozzetto per una vetrata raffigurante San Francesco con angeli ed altri Santi realizzato ad acquerello su cartoncino da Mario Albertella (APCL, N1/37).

I, *Costitutiones Antiquae* (1529-1643), Curia Generalis OFM Cap., Roma, 1980, p. 106).

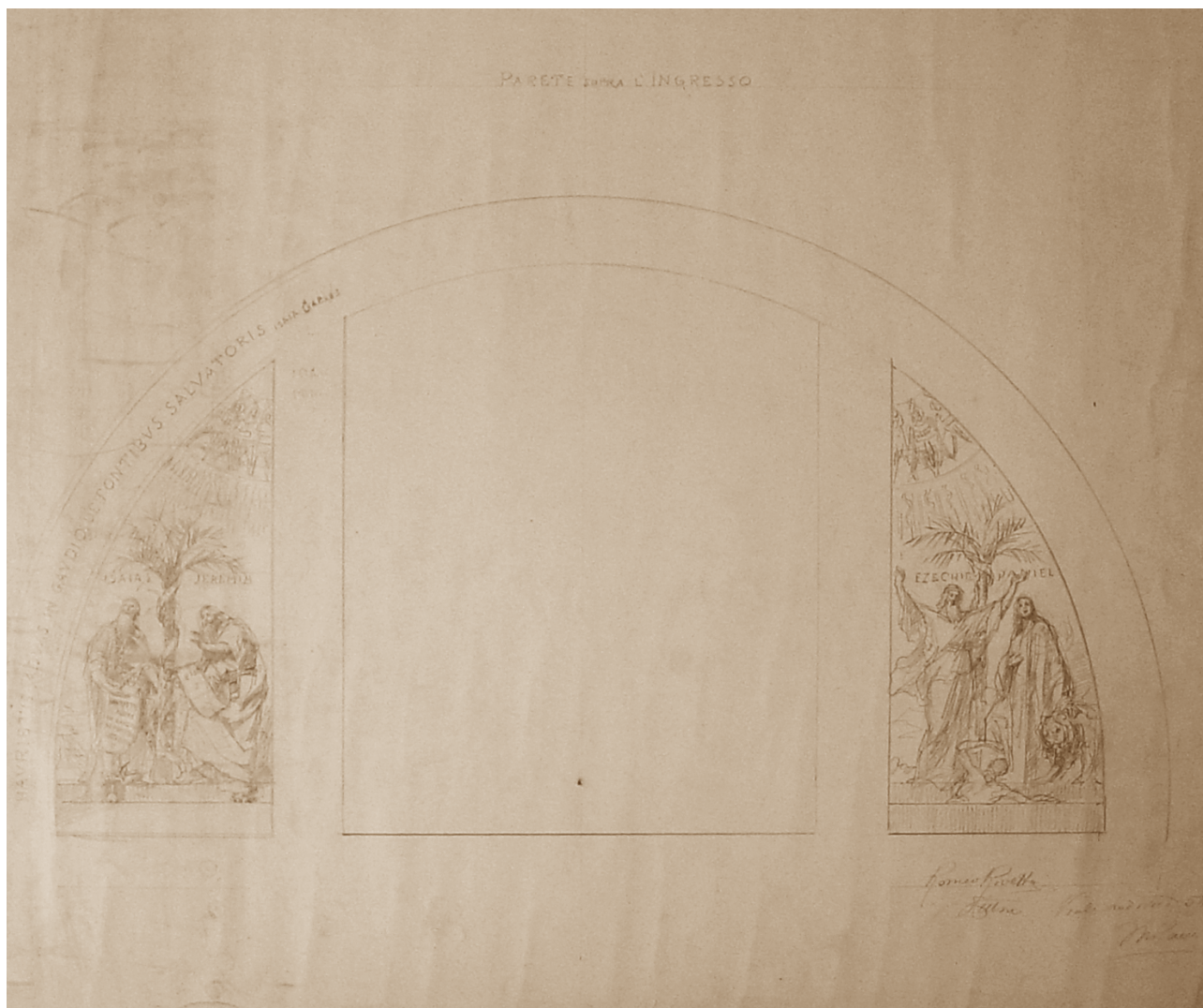
<sup>4</sup> Negli Annali storici della Provincia delle Marche possiamo infatti leggere: "Ogni anno nel dì dell'Ascensione i religiosi formar di Colori sul pavimento del refettorio lo stemma della città, e il corpo dei decurioni venir in toga ad osservarlo, udir la messa, ricevere quel che chiamano un mazzetto di fiore ciascuno e un trattamento e andarsene."

Prima della soppressione, il guardiano al venir della signoria si faceva ad essa in contro con le bisacce a spalla e le chiavi del convento per mano, significando con quella che egli era pronto a lasciar ogni luogo non suo, con questi che egli restituiva la consegna ai proprietari. A questo atto il primo magistrato doveva dire: «Coteste chiavi sono in buone mani, continuate a custodirle» (Giuseppe Da Fermo, *Annali storici della Provincia e dei Cappuccini della Marca*, Biblioteca com., ms. 121 B., f.330-331). Tale usanza non rimase tradizionalmente attiva in questo unico convento, tanto che se ne trova testimonianza anche nel convento di Ripatransone, dove sino alla prima metà

del XIX sec. la ritualità della restituzione delle chiavi venne mantenuta (cfr. Giuseppe Da Fermo, *Memorie storiche del Convento dei padri Cappuccini di Ripatransone*, Tipografia SITA, Ancano, 1936, pp. 23-25).

<sup>5</sup> Per questo tema si rimanda alla copiosa bibliografia esistente e, in particolare, a: Maria Antonietta Crippa, Ferdinando Zanzottera (a cura di), *Comunicare la Modernità. Le Esposizioni Universali 1851-2010*, Triennale Electa, Milano, 2008; Maria Antonietta Crippa, Ferdinando Zanzottera, *Expo 2015: domande e prospettive*, in: Aldo Cibic, Maria Antonietta Crippa, Sandro Fusina. Verso Expo 2015, Electa, Milano, 2011, pp. 28-35; Ferdinando Zanzottera, *L'Esposizione Internazionale di Milano del 1906: cenni storici e stralci antologici*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 11, gennaio-aprile 2014, pp. 83-94; Ferdinando Zanzottera, *I padiglioni dell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906: cenni storici e stralci antologici*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 12, maggio-agosto 2014, pp. 91-106; Ferdinando Zanzottera, "Curiosi incontri" tra i padiglioni dell'Esposizione Internazionale di





Particolare dello studio delle decorazioni interne della chiesa studiate da Romeo Rivetta nel mese di febbraio del 1920 (APCL, N1/35).

*Milano del 1906: cenni storici e stralci antologici*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 13, settembre-dicembre 2014, pp. 68-88.

<sup>6</sup> Cfr. Luciano Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli. 1750-1900*, Mazzotta, Milano, 1975.

<sup>7</sup> Cfr. Angela Baila, L'architettura "chiesastica" in Cecilio Arpesani (1853-1924), in "Arte Cristiana", n. 805, 2001, pp. 277-286.

<sup>8</sup> Domanda di autorizzazione per la costruzione della struttura conventuale datata 11 agosto 1876 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 50/24298).

<sup>9</sup> Atti della Giunta Municipale della Città di Milano (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 50/24298).

<sup>10</sup> Atto di visita in cantiere datato 13 gennaio 1877 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 50/24298).

<sup>11</sup> Domanda del Capo Mastro Sirtori datata 2 gennaio 1877 per ottenere la prima visita in cantiere (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 50/24298).

<sup>12</sup> Domanda del Capo Mastro Sirtori presentata nel mese di maggio del 1878 per ottenere la visita tecnica-sa-

nitaria d'abitabilità (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 50/24298).

<sup>13</sup> Atto di visita in cantiere datato 12 gennaio 1879 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 50/25544).

<sup>14</sup> Atto di visita in cantiere datato 14 novembre 1879 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 50/25544).

Il primo maggio 1880, invece, fu eseguita la terza visita in cantiere con l'ottenimento dell'abitabilità di una serie di strutture architettoniche composta da: sei campate di portico con il fienile posto al piano superiore, cinque campate di portico con terrazza, due locali per abitazione, un locale "divisibile in due", un bagno, uno "stallino", sette celle poste al primo piano e tre celle collocate al secondo piano (Atto di visita in cantiere datato primo maggio 1880. ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 50/25544).

<sup>15</sup> Per questo particolare argomento si rimanda a: Francesco Calloni, *Interpretazione iconologica dell'architettura cappuccina*, in: AA.VV., *Le «case di preghiera» nella storia e spiritualità francescana*, Edizioni Dehoniane, Napoli, 1978, pp. 151-179. Testo ripubblicato con piccole modi-





Particolare della tavola di progetto delle decorazioni interne della chiesa studiate da Romeo Rivetta nel mese di febbraio del 1920 (APCL, N1/36).

fiche in: Costanzo Cargnoni (a cura di), *I frati cappuccini. Documenti e testimonianze del primo secolo*, Edizioni Frate Indovino, Perugia, vol. IV, 1992, pp. 1469-1489.

<sup>16</sup> Per questo specifico tema e per il convento cappuccino milanese di San Francesco si rimanda a: Ferdinando Zanzottera, *Architettura ed aspetti artistici del convento cappuccino di Piazzale Velasquez (Milano)*, in: Fedele Merelli (a cura di), *I frati cappuccini di Piazzale Velasquez in Milano. Cento anni di spiritualità, solidarietà e cultura*, Centro Culturale Rosetum, Milano, 1998, pp. 171-213.

<sup>17</sup> Francesco Calloni, *Interpretazione iconologica dell'architettura cappuccina*, in: Costanzo Cargnoni (a cura di), *Op. cit.*, pp. 1476-1477.

<sup>18</sup> Tra le numerose testimonianze alle quali si può fare riferimento si menzionano in questa sede, a puro titolo esemplificativo, il rifacimento della facciata delle chiese ambrosiane di Sant'Eustorgio (Rocca, 1863-1865), di San Marco (Maciachini, 1971), di Santa Maria del Carmine (Maciachini, 1879), di San Babila (Cesa Bianchi, 1881-1905) e del Santo Sepolcro (Nava e Meretti, 1896).

<sup>19</sup> Questa planimetria del complesso conventuale sulla quale sono riportati dei calcoli delle superfici di numerosi ambienti (APCL, N1/42A) è di autore ignoto ma è tuttavia attribuibile a fra Romualdo da Brignano per le similitudini grafiche che condivide con planimetrie autografe (APCL, N1/43A).

<sup>20</sup> Cfr. *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai*

*Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1877, vol. 8, p. 188.

<sup>21</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1878, vol. 9, p. 440.

<sup>22</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1905, vol. 36, p. 642.

<sup>23</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1905, vol. 36, pp. 642-643.

<sup>24</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1905, vol. 36, p. 642.

<sup>25</sup> APCL, N1/1, N1/2, N1/3 e N1/4.

<sup>26</sup> APCL, N1/5.

<sup>27</sup> APCL, N1/6.

<sup>28</sup> APCL, N1/7A e N1/7B.

<sup>29</sup> APCL, N1/9A e N1/9B.

<sup>30</sup> APCL, N1/8A e N1/8B.

<sup>31</sup> Sebbene non sia lo scopo principale di questo studio fornire indicazione su tutti gli architetti ai quali si rivolsero i padri cappuccini, si ritiene importante qui proporre un breve profilo biografico dell'ingegner Cesare Nava, la cui storia personale in molte occasioni si correlò con quella dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini. L'ingegner Cesare Nava, dunque, nacque il 7 ottobre 1861 da





Particolare della tavola di progetto delle decorazioni interne della chiesa studiate da Romeo Rivetta nel mese di febbraio del 1920 (APCL, N1/36).

una antica casata milanese. La sua formazione scolastica avvenne, con molta probabilità nel capoluogo lombardo, e terminò con la laurea in ingegneria civile, che conseguì al Politecnico di Milano nel 1884. Nella sua giovinezza contribuì attivamente alla vita religiosa ambrosiana, aderendo al *Circolo giovanile di Sant'Ambrogio* del quale divenne presidente nel 1884, quando si era trasformato nel *Circolo SS. Ambrogio e Carlo*. È presumibile che a partire dalla seconda metà degli anni ottanta del XIX secolo egli si sia interessato attivamente alla politica, indirizzandosi verso un ruolo di mediazione tra i credenti cattolici ed i moderati liberalisti. Nel 1893 fu eletto nel consiglio comunale e due anni dopo venne rieletto nelle elezioni amministrative. Nel dicembre del 1887 divenne presidente del *Banco Ambrosiano* e nel 1889 collaborò, su pressione dell'autorità ecclesiastica milanese, alla formazione dell'*Unione Elettorale Cattolica*, che aveva come scopo quella di avvicinare i due diversi movimenti cattolici ambrosiani. Tale impegno portò alla fondazione nel 1907 de *L'Unione*, che si costituì dalla fusione de *La lega lombarda* con *L'osservatore cattolico*. Nel 1908 fu rieletto consigliere comunale a Milano e l'anno successivo entrò nel collegio di Monza. Nella sua vita furono numerose le cariche politiche che ricoprì e che lentamente lo portarono ad una sempre maggiore adesione all'ideale mussoliniano, tanto da accettare il Ministero dell'economia nazionale nel Governo formatosi subito dopo la scomparsa dell'Onorevole

Matteotti. Egli morì il 27 novembre del 1933 quando ancora ricopriva la carica di Presidente dell'*Associazione di studio e di azione politico-sociale*, che aveva come scopo l'unione dei credenti filofascisti. Per ulteriori notizie sulla vita dell'ingegner Cesare Nava rimando a: Claudio Besana, *Materiale per una biografia su Cesare Nava*, in "Bollettino dell'architettura per la storia del Movimento Sociale Cattolico in Italia", Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Milano, 1988, pp. 293-318. Per i suoi rapporti diretti ed indiretti con i periodici *La lega lombarda*, la *Nuova Antologia* e *L'osservatore cattolico* si rimanda, invece, a: Angelo Majo, *Storia della stampa cattolica in Italia*, Ned, Milano, 1987. Per i rapporti politico-culturali e l'interesse dell'ingegner Cesare Nava per l'impegno politico dei cattolici si rimanda ai numerosi documenti conservati nell'Archivio per la storia del Movimento Sociale Cattolico in Italia. Per il suoi rapporti con la comunità dei padri cappuccini milanesi, si rimanda a quanto già precisato nel precedente capitolo di questo stesso studio e a: Ferdinando Zanzottera, *Architettura ed aspetti artistici del convento cappuccino di Piazzale Velasquez (Milano)*, in: Fedele Merelli (a cura di), *I frati cappuccini di Piazzale Velasquez in Milano. Cento anni di spiritualità, solidarietà e cultura*, Centro Culturale Rosetum, Milano, 1998, pp. 171-213.

In questa sede si ritiene utile proporre, senza pretese di esaustività, un sintetico elenco orientativo dei suoi prin-





*Bozzetto per la decorazione dell'arco trionfale della chiesa raffigurante Mosè che reca in mano le tavole dei dieci comandamenti, e, sul lato destro, Elia con un pane in mano e una brocca ai suoi piedi, realizzato ad acquerello su cartoncino da Aristide Albertella, figlio del professor Mario Albertella autore della primigenia decorazione pittorica della chiesa (APCL, N1069).*

cipali progetti. Nella sua intensa attività professionale, infatti, egli realizzò:

- la Facciata della Basilica di San Lorenzo in Milano (1894);
- il Villino Stefanini in Milano;
- il Cotonificio Festi & Rasini - Villa d'Ogna in Valle Seriana;
- la facciata della chiesa di S. Gottardo in Milano;
- la facciata della chiesa di Gropello Cairoli in Milano;
- la facciata della chiesa del Santo Sepolcro in Milano (in collaborazione con G. Meretti (1896);
- la facciata della chiesa di S. Vincenzo in Prato (1896);
- il progetto per la chiesa della Sacra Famiglia in Milano realizzata fra il 1897 e il 1898 (1896);
- la Chiesa di San Francesco e convento dei Cappuccini di Piazzale Velasquez in Milano (1897);
- l'ampliamento della chiesa parrocchiale di Cassano d'Adda;
- l'ampliamento del Santuario della Madonna delle Lacrime in Treviglio;
- la chiesa di Santa Maria del Naviglio in Milano (1899);
- la chiesa di Sant'Andrea in Milano (1900);
- la facciata del Santuario di Santa Maria delle Bozzole in Garlasco;
- il Villaggio asismico di Martirano Lombardo;
- il Quartieri in Aiello, Jaccurso e San Leo di Briatico

(Calabria);

- gli edifici asismici per il Patronato nazionale Regina Elena a Palmi, a Reggio Calabria ed a Messina;
- il restauro del Palazzo Arcivescovile di Milano;
- il restauro della Basilica di Santa Maria e San Giuseppe in Rivolta d'Adda (in collaborazione con G. Moretti, 1902-1906);
- la cappella e altare della chiesa del Carmine in Pavia;
- la cappella funeraria per la famiglia Nava, Cimitero Monumentale di Milano;
- la cappella funeraria per la famiglia Coccini, Cimitero Monumentale di Milano;
- la cappella funeraria per l'Arcivescovo Calabiana in Gropello d'Adda;
- il monumento funerario per la famiglia Carcano, Cimitero Monumentale di Milano.

Oltre a questi lavoro, in collaborazione con l'architetto Broggi, egli realizzò:

- il palazzo per la Società del Gas in Milano (1907);
- il palazzo della Cassa di Risparmio di Alessandria (1907-1909);
- il palazzo della Banca d'Italia in Milano (1907-1912);
- il Salone dei concerti del Conservatorio G. Verdi in Milano (1908-1909);
- il restauro del Castello di Sali Vercellese (1909-1912);
- il palazzo della Cassa di Risparmio di Voghera (1910-



Particolare delle figure di Mosè ed Elia presenti nel bozzetto realizzato nei primi anni sessanta da Aristide Albertella per la definizione delle nuove decorazioni pittoriche dell'arco trionfale. Le raffigurazioni dei due profeti sono sormontati da quattro Angeli che ascendono verso al cielo con chiari riferimenti al sacrificio eucaristico celebrato sull'altare maggiore (APCL, N1069).

1912);

- il palazzo della Cassa di Risparmio di Parma (1912);
- il palazzo della Banca Popolare di Verona (1912);
- il palazzo della Banca Popolare di Lodi (1912);
- le due case per i Signore Perrucchetti a Roma (1913);
- la villa di Santa Maria la Regina Madre a Bordighera;
- il Quartiere Lombardo a Messina.

Il forte legame dell'ingegner Cesare Nava con i cappuccini milanese è confermato anche dal saluto che egli volle tributare il 28 febbraio del 1911 a monsignor Carrera Camillo, nominato Vicario Apostolico della Missione Eritrea (S. Galdino da Mezzana, *La Missione Eritrea affidata ai Frati Minori Cappuccini di Milano*, Lanzani, Milano, 1912, p. 12), e l'impegno che egli profuse per l'innalzamento del monumento nazionale di San Francesco in Piazza Risorgimento a Milano, in occasione dell'inaugurazione del quale il 28 ottobre del 1927 tenne un discorso pubblico per la sua inaugurazione (*Annali Francescani, Periodico Religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco di Assisi*, LIX, 1927, vol. 58, p. 494).

<sup>32</sup> Per questo tema si rimanda al precedente capitolo di questo stesso studio.

<sup>33</sup> APCL, N1/26B, N1/27B e N1/28B.

<sup>34</sup> APCL, N1/26A, N1/27A e N1/28A.

<sup>35</sup> ASC, Ornato Fabbriche, Serie II, Cart.32, Prot.Gene-

rale n.134703.

<sup>36</sup> Domanda di autorizzazione per l'ampliamento della chiesa conventuale datata 15 settembre 1905 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703).

<sup>37</sup> APCL, N1/31 e N1/33.

<sup>38</sup> Minuta n. 90460/8045 dell'avviso di giudizio della Commissione Edilizia datata 4 ottobre 1905 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703).

<sup>39</sup> Atto del Comune di Milano con l'indicazione autografa del presidente della Commissione Igienico-Edilizia della seduta del 27 settembre 1905 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703).

<sup>40</sup> Lettera dell'ingegner Giorgio Combi inviata alla Giunta Municipale di Milano il 4 ottobre 1905 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703). La risposta affermativa alla dichiarazione dell'ingegner Giorgio Combi avvenne il 27 ottobre e fu notificata agli interessati quattro giorni dopo (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703).

<sup>41</sup> *Annali Francescani, Periodico Religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco di Assisi*, anno XXXVI (1 novembre 1905), vol. 36, p. 643.

<sup>42</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1906, vol. 37, pp. 95 e 96.

<sup>43</sup> *Annali Francescani, Periodico Religioso dedicato ai Fra-*





Particolare del confessionale ancora in uso all'interno della chiesa.



Particolare della decorazione figurativa del coretto per i laici posto a sinistra dell'area presbiteriale in una fotografia scattata prima degli ultimi lavori di adeguamento-restauro

telli e alla Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco di Assisi, anno XXXVI (1 novembre 1905), vol. 36, pp. 641-644.

<sup>44</sup> APCL, N1/29.

<sup>45</sup> APCL, N1/30.

<sup>46</sup> La chiesa conventuale cappuccina non è tradizionalmente preceduta da un quadriportico che la isolerebbe, ma è affacciata direttamente sulla strada o, nella maggiore parte dei casi è dotata di piccolo sagrato. In esso, in posizione spesso frontale alla chiesa, veniva infissa nel terreno una croce di legno che aveva una duplice funzione: divenire memoria della passione e morte in croce di Cristo ed aiutare a delineare come luogo sacro quello spazio aperto. All'atto della posa della croce (*plantatio crucis*) partecipava tutto il popolo locale, che spesso si costituiva parte attiva nella raccolta di fondi per l'erezione del convento stesso. Nei primi secoli di storia dell'ordine il reperimento economico delle offerte per l'edificazione di un nuovo cenobio veniva effettuato attraverso un'apposita commissione eletta dal comune per questo specifico scopo.

<sup>47</sup> *Annali Francescani, Periodico Religioso dedicato ai Fratelli e alla Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco di Assisi*, anno XXXVII (1 febbraio 1906), vol. 37, p. 95.

<sup>48</sup> *Annali Francescani, Periodico Religioso dedicato ai Fratelli e alla Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco di Assisi*, anno XXXVII (1 febbraio 1906), vol. 37, p. 9.

<sup>49</sup> *Annali Francescani, Periodico Religioso dedicato ai Fratelli e alla Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco di Assisi*,

anno XXXVI (16 dicembre 1905), vol. 36, p. 739. Per il legame culturale e religioso che intercorre storicamente tra la figura dell'Immacolata e la Provincia cappuccina di Lombardia dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini si rimanda a: AA.VV., *Maria Immacolata della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, OFM Cap, Milano, 1954.

<sup>50</sup> *Annali Francescani, Periodico Religioso dedicato ai Fratelli e alla Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco di Assisi*, anno XXXVI (16 dicembre 1905), vol. 36, p. 739.

<sup>51</sup> ASC, Fondo Ornato Fabbriche, serie II, Cart.32, Protocollo Generale n.134703.

<sup>52</sup> Ercole Arturo Marescotti, *Una nuova chiesa*, in "Ars et Labor", Milano, anno 64 (15 gennaio 1905), vol. I, pp. 14-19; Paolo Mezzanotte, *Nuova fronte della chiesa del Sacro Cuore in Milano*, in "L'edilizia moderna", Milano, anno 26 (1917), vol. I, p. 1.

<sup>53</sup> Cfr. Paolo Mezzanotte, *Nuova fronte della chiesa del Sacro Cuore in Milano*, in "L'edilizia moderna", Milano, anno 26 (1917), vol. I, p. 1; Ercole Arturo Marescotti, *Op. cit.*, vol. I, p. 18. In quest'ultimo testo si può leggere: "Non facile il problema costruttivo, poiché del vecchio fabbricato doveva essere conservato quanto fosse utilizzabile, e doveva la vecchia venire incorporata alla nuova in modo organico, sì da risulterne una assieme soddisfacente, sia alle leggi della statica non meno a quella dell'estetica".

<sup>54</sup> Ercole Arturo Marescotti, *Op.cit.*, p. 18.



*Particolare di un capitello di una lesena interna alla chiesa in una fotografia scattata prima degli ultimi lavori di adeguamento-restauro.*

<sup>55</sup> Annotazione del Ragioniere Capo datata primo giugno 1906 inserita nella pratica degli Atti del Comune istruita il 14 aprile 1906 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703).

<sup>56</sup> Atti del Comune di Milano inerenti la pratica istruita il 14 aprile 1906 per l'ottenimento della licenza edilizia (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703).

<sup>57</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1907, vol. 38, p. 763.

<sup>58</sup> *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1907, vol. 38, p. 320.

<sup>59</sup> Cfr. *Annali Francescani, periodico religioso dedicato ai Fratelli e alle Sorelle del Terz'Ordine di San Francesco d'Assisi*, 1908, vol. 39, pp. 282-283.

<sup>60</sup> Domanda presentata il 17 novembre del 1909 dall'ingegner Giorgio Combi per conto dei padri cappuccini per ottenere la licenza d'occupazione "dell'intero locale a scopo di culto" (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703).

<sup>61</sup> Relazione della Terza visita per l'ottenimento della licenza di occupazione redatta a seguito della visita in cantiere del 5 marzo 1910 (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 32./34703).

<sup>62</sup> Domanda dell'ingegner Giorgio Combi presentata il

22 marzo 1910 alla Giunta Municipale per ottenere la licenza edilizia di demolire il muro di cinta esistente e di sostituirlo con una cancellata metallica (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 33//28579). Inerente a questa pratica esiste un altro disegno acquarellato, firmato e datato 19 marzo 1910, conservato presso l'Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi (APCL, N1/60).

<sup>63</sup> Lettera dell'ingegner Giorgio Combi presentata l'8 agosto 1910 alla Giunta Municipale per notificare che entro il mese di agosto si sarebbero effettuati i lavori di demolizione del muro di cinta originario e si sarebbe cominciata l'edificazione della nuova cancellata (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 33//28579).

<sup>64</sup> Minuta di reiezione del progetto edilizio di costruzione della nuova cancellata (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 33//28579).

<sup>65</sup> Annotazione della Sorveglianza Pubblica scritta sulla minuta di reiezione del progetto edilizio di costruzione della nuova cancellata (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 33//28579).

<sup>66</sup> Domanda di annullamento dell'intimazione di eliminazione della nuova cancellata metallica presentata il 6 marzo del 1911 dall'ingegner Giorgio Combi alla Giunta Municipale (ASC, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 33//28579).

<sup>67</sup> Paolo Mezzanotte, *Op.cit.*, p. 1.

<sup>68</sup> Ercole Arturo Marescotti, *Op. cit.*, p. 18.





Particolari della tavola di progetto delle decorazioni interne della chiesa studiate da Romeo Rivetta nel mese di febbraio del 1920 (APCL, N1/36). Alla pagina 108: Particolare dell'attuale facciata della chiesa.

<sup>69</sup> Agostino Colli, *Il Tempio del Sacro Cuore*, in: Fedele Merelli, Agostino Colli, *Il convento dei Cappuccini e il tempio del Sacro Cuore di Gesù* in Milano, OFM Cap, Milano, 1987, pp. 75-122.

<sup>70</sup> APCL, N1/38B.

<sup>71</sup> APCL, N1/38A.

<sup>72</sup> L'elemento decorativo dei libri evangelici dei portali laterali riprende la simbologia della porta, che in questo caso richiama le parole contenute negli *Atti degli Apostoli* in cui si trova l'identificazione tra l'annuncio evangelico e la "Porta della predicazione" (Col. 4,3).

<sup>73</sup> Paolo Mezzanotte, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>74</sup> Agostino Colli, *Op. cit.*, pp. 94-95.

<sup>75</sup> Cfr. Oreste Pantalini, *I simboli nell'arte cristiana. Manuale pratico ad uso degli artisti e degli artigiani*, Libreria Editrice Arcivescovile, Milano, 1934, p. 203.

<sup>76</sup> Le iscrizioni della facciata della nuova chiesa, "sono disposte in due fasce: La superiore corre sotto il cornicione dei gradoni che concludono i contrafforti, all'altezza del braccio trasversale della grande croce del finestrone; l'altro più in basso, sotto il cornicione dei contrafforti [...] Nella fascia superiore della chiesa: *HAEC EST-DOMUS DOMINI* [= Questa è la casa del Signore]; in facciata, sul contrafforte di sinistra: *DOMUS MEA DOMUS ORATIONIS VOCARITUR* [= La mia casa sarà chiamata casa di preghiera per tutti i popoli]; su quello di destra *DOMUM TUAM DOMINE DECET SANCTITUDO* [= Alla tua

casa, oh Signore, si addice la santità]. Nella fascia inferiore, sui contrafforti che fungono da ali: *COR JESU FILI – PATRIS AETERNI* [= Cuore di Gesù figlio dell'eterno Padre]; in facciata, sul contrafforte di sinistra: *COR JESU TEMPLUM DEI SANCTUM* [= Cuore di Gesù santo tempio di Dio]; su quello di destra: *COR JESU TABERNACULUM ALTISSIMI* [= Cuore di Gesù tabernacolo dell'Altissimo]" (Fedele Merelli, Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 117).

<sup>77</sup> Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 117.

<sup>78</sup> Ercole Arturo Marescotti, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>79</sup> Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>80</sup> Ercole Arturo Marescotti, *Op. Cit.*, pp. 14-15.

<sup>81</sup> Domanda di approvazione del progetto datata 12 aprile 1906 (ASC, Fondo Ornato Fabbrica, II serie, cart. 32./34703).

<sup>82</sup> APCL, N1/37.

<sup>83</sup> Resoconto delle opere fatte eseguire in chiesa datato dicembre 1929 (APCL, M1/149, fg. 130v.-131r.).

<sup>84</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, 1942, n. 11 (luglio-dicembre), vol. 3, p. 246.

<sup>85</sup> Giuseppe Polvara, *Domus Dei*, Amici dell'arte cristiana, Milano, 1929, p. 160.

<sup>86</sup> Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 99.

<sup>87</sup> Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 101.

<sup>88</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, 1970, n. 4 (luglio-dicembre), vol. 13, p. 278.

<sup>89</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di*





Particolare della tavola di progetto delle decorazioni interne della chiesa studiate da Romeo Rivetta nel mese di febbraio del 1920 (APCL, N1/36).

Lombardia, 1996, n. XXX, p. 296.

<sup>90</sup> Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>91</sup> AA.VV., *Maria Immacolata nella Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, OFM Cap., Milano, 1954, p. 200.

<sup>92</sup> Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 107.

<sup>93</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, 1976, vol. 15, pp. 162-163.

<sup>94</sup> Relazione dei restauri datata aprile 1987 redatta da fra Damaso Bianchi (APCL., P372/2).

<sup>95</sup> APCL., N1/140, FG.130v-131r.

<sup>96</sup> AA.VV., *Maria ... op. cit.*, p. 240.

<sup>97</sup> Cfr. Fedele Merelli (a cura di), *Fra Damaso Bianchi: un artista cappuccino*, Centro culturale Rosetum, Milano, 1999.

<sup>98</sup> Relazione dei restauri datata aprile 1987 redatta da fra Damaso Bianchi (APCL., P372/2).

<sup>99</sup> Cfr. Rosa Giorgi, *Gesù e San Francesco appaiono a Santa Margherita Maria Alacoque*, in: Rosa Giorgi (a cura di), *Sacro e Liberty. 1908-2008: un secolo di storia, arte e devozione*, Museo Beni Culturali Cappuccini, Milano, 2008, scheda dell'opera, pp. 58-59; Maria Piatto, *Raffaele Casnedi. Gesù e San Francesco appaiono a Santa Margherita Maria d'Alacoque*, in: Luca Temolo (a cura di), *Camillo Kaiser, un cappuccino tra gli artisti dell'800 lombardo*, Museo e Beni Culturali Cappuccini, Milano, 2001, pp. 92-93.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>101</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di*

*Lombardia*, 1976, vol. 15, p. 162.

<sup>102</sup> Carlo Ponzoni, *Le chiese di Milano*, Milano, 1930, p. 563.

<sup>103</sup> Metodio da Nembro, *Salvatore da Rivolta e la sua Cronaca*, OFM Cap., Centro Studi Cappuccini Lombardi, Milano, 1976, p. 411.

<sup>104</sup> Secondo la cronaca di Salvatore da Rivolta fra Francesco da Cedrate avrebbe realizzato le ancone e il tabernacolo ligneo del convento di Cerro Maggiore (1715), le ancone e i rastelli del convento di Sant'Angelo Lodigiano (1715), i due rastelli delle nuove cappelle laterali (1723) le ancone per le cappelle laterali e per l'altare maggiore (1724) del convento di Casal Pusterlengo, la riparazione (insieme ai suoi nipoti e a fra Ottone da Busto) del tabernacolo risalente al 1664 del convento della Concezione di Milano (1727), e i rastelli per l'altare maggiore del medesimo convento milanese (1729). A questo elenco, tuttavia, sono da aggiungere sicuramente il tabernacolo e le ancone del convento di Castelnovo di Scrivia, le cinque ancone, il tabernacolo ed i rastelli compiuti per il convento di Cremona e i rastelli, il tabernacolo per l'altare maggiore e le ancone per gli altari del convento di Sant'Antonio a Cassano d'Adda. Cfr. Metodio da Nembro, *Op. cit.*; *Cronichetta del convento di Cassano d'Adda sotto gli Auspicij del Glorioso Sant'Antonio da Padova e Santi Nicola da Bari e Felice*, manoscritto anonimo del Settecento, pp. 49-50 (Archivio della parrocchiale di Santa Maria Immacolata e San Zeno di Cassano d'Adda).

<sup>105</sup> Per questo intervento, che attende ancora oggi un apposito approfondimento critico-storiografico si rimanda a: Rosa Giorgi, *La devozione al Sacro Cuore di Gesù e la diffusione di una iconografia divenuta assai popolare*, in: Rosa Giorgi (a cura di), *Op. cit.*, p. 56.

<sup>106</sup> Per una lettura storico-critica del tabernacolo cappuccino ligneo a tempio in rapporto con il valore simbolico dell'architettura cappuccina si rimanda allo studio dello scrivente in corso di pubblicazione intitolato *Per una lettura tipologica dell'architettura cappuccina: l'esempio del convento di Sant'Antonio a Cassano d'Adda*.

<sup>107</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, 1976, vol. 15, p. 162.

<sup>108</sup> Agostino Colli, *Op. cit.*, p. 104.

<sup>109</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, 1976, vol. 15, pp. 162-163.

<sup>110</sup> *Atti della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Lombardia*, 1946, vol. V, p. 56.

<sup>111</sup> Per i lavori di ristrutturazione del convento progettati da Oreste Scannavini si rimanda agli elaborati grafici conservati presso l'Archivio Provinciale (APCL, N1/44, N1/45A, N1/45B, N1/45C, N1/46, N1/47 e N1/49).







# ISTRUMENTO A ROGITO DEL NOTAIO DOTTOR DOMENICO MORETTI

**Trascrizione dell'atto di compravendita del terreno per la costruzione del convento del Sacro Cuore di Gesù in Milano datato 5 agosto 1876 stipulato tra i fratelli Marcello e Vincenzo Gropallo con don Giovambattista Moretti, don Carlo Martinoli e don Gaetano Corbetta**  
(APCL, Sez. 9, Cart. 2, Fac. 11).

N. 683/194 di Repertorio

Atto di Vendita

Regnando S. M. Vittorio Emanuele II per grazia di Dio e per volontà della Nazione

Re d'Italia

In Milano nella casa di Via Broletto N° 16, l'anno milleottocentosettantasei = 1876 =

il giorno cinque 5 - Agosto. Tra le infrascritte Parti si è convenuto la rispettiva vendita e compra del sottoscritto stabile al prezzo ed ai patti qui sotto stipulati:

Sull'ente qui dedotto in contratto pesò gravità, in unione ad altri stabili, un'ipoteca a favore della locale Cassa di Risparmio, stata presa contro il Signor Marchese Luigi Francesco Gropallo, defunto padre degli odierni Venditori, con Nota 4 Maggio 1858 N. 2235, rinnovata con Nota 13 Maggio 1868 N. 2530 a garanzia del capitale mutuo di già Austriache £ 75.000-settantacinquemila pari ad it Lire 64.814,81 sessantaquattromilaottocentoquattordici e centesimi ottantuno, come dall'Istrumento di mutuo 28 Aprile 1858 rogato dal Dottor Antonio Franzini Notaio di Milano. Detta somma venne ridotta in oggi a sole it. £ 51.750,- in forza di diversi pagamenti eseguiti dal Mutuatario cogli istromenti 3 Agosto 1870 e 11 Maggio 1872, rogati ambedue dal Dr. Paolo Tarlarini Notaio di Milano.

I Sigg. Marchesi fratelli Gropallo Venditori, siccome proprietari del fondo, che oggi da essi si vende in forza dell'Atto di Donazione fatta ai

medesimi dall'ora defunto loro padre Marchese Luigi Francesco Gropallo risultante dall'Istrumento 13 agosto 1874 rogato dal Notaio Leonardo Gherzi di Genova, nel qual atto non venne fatto cenno della suddescritta passività, non sarebbero tenuti personalmente al pagamento della medesima, che li colpirebbe solo quali coeredi beneficiari della sostanza paterna, nulla meno, ritenuta la trascrizione ipotecaria gravitante sul detto fondo essi sarebbero ipotecariamente soggetti o di farne il pagamento od a permettere l'esercizio dell'azione reale contro il fondo medesimo e volendo che la vendita qui stipulata sia perfetta ed il fondo venduto sia libero da qualsiasi peso, d'accordo coi Signori Compratori stabilirono di far assegno ai medesimi di soddisfare a credito per capitale ed accessori della Cassa di Risparmio di Milano trattenendo altrettanta parte del prezzo, che loro viene infatti rilasciato. I Nobili Signori venditori intendono che quanto sopra sia senza pregiudizio alcuno di loro ragioni tutte verso i terzi e sotto riserva delle conseguenze tutte a lor profitto e di far valere ogni surroga, che loro competa di diritto, a sensi anche del disposto dell'Art. 1253 Codice Civile vigente.

Inoltre lo stabile qui venduto trovasi in affitto a favore del Signor Luigi Redaelli in forza dell'Istrumento d'Investitura 7 marzo 1870 registrato in Milano lo stesso giorno al Vol. 108 fog. 155 N. 2841 col pagamento della tassa di it. £ 33,- e scadente l'11 Novembre del venturo anno 1877; ed a garanzia del pagamento del fitto e dell'adempimento degli obblighi della scrittura stessa l'affittuario depositò nelle mani del locatore fu March. Gropallo la somma di it £. 1300,- da rendegli come di diritto al termine della locazione, e quindi i Compratori nel mentre subentrano nei diritti ed obblighi dell'Investitura d'affitto succitata, ricevono altresì l'assegno dai Nobili Venditori di restituire la suddetta somma



di cauzione se e come sarà dovuta, trattenendone l'importo sul prezzo stipulato.

Allo scopo ora che la intesa vendita-compera combinata nei modi suespressi abbia a constare da Atto pubblico si addivene al presente Istrumento per la stipulazione del quale:

Si sono personalmente costituiti

Avanti di me Dott. Domenico Moretti del fu Angelo, notaio residente in Seregno, iscritto presso il Consiglio Notarile Distrettuale di Monza, avente facoltà d'esercizio anche nel Distretto del R. Tribunale di Milano a sensi dell'Articolo 135 della legge 25 Luglio 1875 ed alla presenza degli infrascritti Signori testimoni aventi i requisiti di legge come essi confermano, Ing. Innocenzo Odescalchi del fu Sig. Antonio nato a Como e domiciliato in Milano, Via Borgo Spesso N.o 25, e Luigi Corbellini del fu Domenico, nato a S. Stefano d'Avesto domiciliato in questa casa, commesso di negozio.

Il Signor Cav. Costantino Ricci del fu Notaio Michele nato a Genova e domiciliato a Genova Via Pellicceria N.o 10, Segretario del ricovero ..3.. di Genova stessa, ..1.. Procuratore Speciale dei Venditori Ill.mi Sigg. Marchesi Marcello e Vincenzo Fratelli Gropallo del fu March. Commendatore Luigi Francesco, proprietari, nati e domiciliati in Genova, in forza del Mandato speciale 17 Luglio 1876 a rogito del Notaio di Genova Sig. Bartolomeo Piccardo a cui fa seguito a compimento l'altro Atto di Procura 31 Luglio detto anno a rogito dello stesso Notaio Sig. Bartolomeo Piccardo di Genova ambedue in spedizione originale col bollo da £ 2 , qui allegati sotto A e B.

Ed il Sig. Ingegnere Giuseppe Formenti del fu Gaetano nato ad Arese e domiciliato a Milano Via S. Giovanni sul Muro N.o 25, Architetto quale speciale incaricato dai Compratori Sig. M. M. R. R. Sac.ti Don Giovanni Battista Moretti del fu Agostino, nato a Crema, Don Carlo Martinoli del fu Giuseppe nato a S. San Giovanni e Don Gaetano Corbetta, del fu altro Gaetano nato a Seregno e qui domiciliato Via S. Vittore N.o 37.

Avanti tutto essi Signori Cav. Ricci ed Ing. Formenti ambedue da me personalmente conosciuti, nella rispettiva loro qualità e rappresentanza, hanno confermato e confermano la premessa narrativa, riducendola ove occorra a reale dispositiva, ed in relazione alla stessa.

Il Sig. Cav. Costantino Ricci, quale Procuratore

come sopra, ha fatto come fa vendita e dato a proposito e libero allodio e come meglio.

Alli Sig. Sac. Don Giov. Battista Moretti, D.n Carlo Martinoli e D.n Gaetano Corbetta, pei quali accetta, stipula ed acquista il sullodato Sig. Ing. Giuseppe Formenti, quale speciale loro incaricato.

Nominatamente

Del pezzo di terra con annesso caseggiato detto l'Ortaglia e la Cascina del Forno, posti nel territorio del Comune di Milano, circondario esterno, e distinte nella mappa censuaria del già Comune dei C. C. S. S. [Corpi Santi] di Porta Orientale (ora Venezia) con Porta Tosa (ora Vittoria) come segue:

N°.	472	Arat.o [Aratorio]	vitato e Sq. s.a
	Pert. 23,12	Sc. 411, 1,4	
"	471	"	" [Arat.o vitato]
"	" [Pert.] 4,1,1	" [Sc.] 70,4,5,44/48	
"	669	Casa da Massaro al n. 409	
"	" [Pert.] -,6,-	" [Sc.] - 4,-,6,-	
"	671	" [Casa] marcata alli "	[n.] 473
"	" [Pert.] -,7,-	" [Sc.] 4,4,7,-	
totale	28,2,1	Sc. 490,5,0	44/48

Diconsi pertiche ventotto, tavole due e piedi uno pari ad Aree 183 e 83; censite scudi quattrocentonovanta lire cinque ottavi sei e quarata-quattro quarantottesimi pari ad it £. 2262,35. Al quale pezzo di terra compreso il caseggiato fanno coerenza:

A levante prima ed in tre tratte, la seconda al quanto rientrante il caseggiato della Cascina Castelletto di sotto di ragione dei Nobili Signori Venditori, per la prima tratta in parte a siepe con portina di comunicazione, che si dovrà chiudere come sotto al Patto 6°, indi a muro di cinta lasciato; poscia l'Ortaglia del Podere del Castelletto di sotto, pure di ragione Gropallo mediante accesso privativo lasciato con al di qua siepe viva, compresa senza ragione, ed in linea di termini di pietra, che saranno da deporsi come è detto sotto al patto 6°.

A mezzodì in due riprese l'una assai breve ed in prossimità con l'angolo di Levante inclinata verso questo lato prima la Campagna del bastione di compendio del suddetto Podere di Castelletto di sotto, poscia Caseggiato del Signor ..1.., sempre mediante accesso privato Gropallo, che diverrà in servitù cogli acquirenti in forza

del sotto espresso P 7°, con al di quà siepe viva compresa ma senza ragione.

A Ponente la Roggia Gerenzana lasciata, ma ..1.. le piante sul ciglio della medesima da questa parte e compreso anche lo spazio in servitù di spurgo a termini di legge, essendovi al di quà siepe viva compresa.

E a Tramontana la Roggia Gerenzana lasciata essendovi al di qua ..1.. piantumata di ragione del sSig. Marchese Giacomo Brivio, ed al di qua ancora siepe viva qui compresa con sua ragione. Salvo errore e come in fatto.

Abdicandosi dai Nobili Signori Venditori e trasferendosi nei Signori Acquirenti il dominio ed il possesso dell'ente descritto, con la sua tradizione in via simbolica e consensuale, da ritenersi operata per dichiarazione; con posizione dei Signori Acquirenti in pieno luogo è stato degli antecedenti e degli attuali proprietari, nei quali pervenne il detto stabile in forza dell'atto di Donazione precisato 13 Agosto 1874 a rogito Leonardo Gheresi Notaio di Genova.

La presente vendita-compera viene rispettivamente fatta e accettata per il prezzo consensualmente stabilito di Italiane Lire cinquatasettemila settecentosessantanove e centesimi sette it. £ 57.769,07

Delle quali fino alla concorrenza di it. £ 52.635,52

vengono trattenuti dai Signori Compratori e loro rilasciate dai Nobili Venditori a mezzo del loro Procuratore Cav. Ricci, che loro fa segno di pagarle alla Cassa di Risparmio di Milano a pieno saldo e totale soddisfacimento del di lei residuo credito per capitale di it. £ 51.750,- e per accessori a tutto il 20 corrente mese di Agosto di it. £ 885,52 risultante dall' Istromento 28 Aprile 1858, rogato dal Dott. Antonio Franzini, Notaio di Milano, di mutuo della già maggior somma di au. £ 75.000,- pari ad it. £ 64.814,81 fatte alla fu Ill.mo Signor Marchese Luigi Francesco Gropallo loro Padre ridotta poi alla suddetta somma di it. £ 51.750,- mediante parziale pagamento fatti con Istromenti 3 Agosto 1870 e 11 Maggio 1872, a rogito del Dottor Paolo Tarlarni Notaio di Milano, con facoltà di ottenere dalla Cassa di Risparmio stessa l'assenso alla cancellazione totale dell'ipoteca 13 maggio 1868 N.o 2530 rinnovativa della precedente 4 Maggio 1858 N.o 2535, esistente presso l'Ufficio Ipotecario di Milano, e gravitante sul fondo loro venduto.

Fino alla concorrenza di altre [it. £] 1300,-

vengono pure trattenute dai Signori Acquirenti e loro rilasciate dai Nobili Venditori a mezzo del loro Procuratore Cav. Ricci, che loro fa assegno di pagarle al Sig. Luigi Redaelli, Conduttore del fondo dedotto in vendita, se e come sarannogli dovute infine di locazione: scadente il 11 Novembre 1877, la qual somma venne già versata dal suddetto Conduttore all'Ill.mo Signor Marchese Luigi Francesco Gropallo, padre e datore di essi Nobili Venditori, a garanzia dell'adempimento di tutti gli obblighi portati dalla precitata Investitura d'Affitto 7 Marzo 1370, ed in principalmodo dell'esatto pagamento dell'annua mercede di fitto.

Infine le rimanenti [it. £] 3833,55

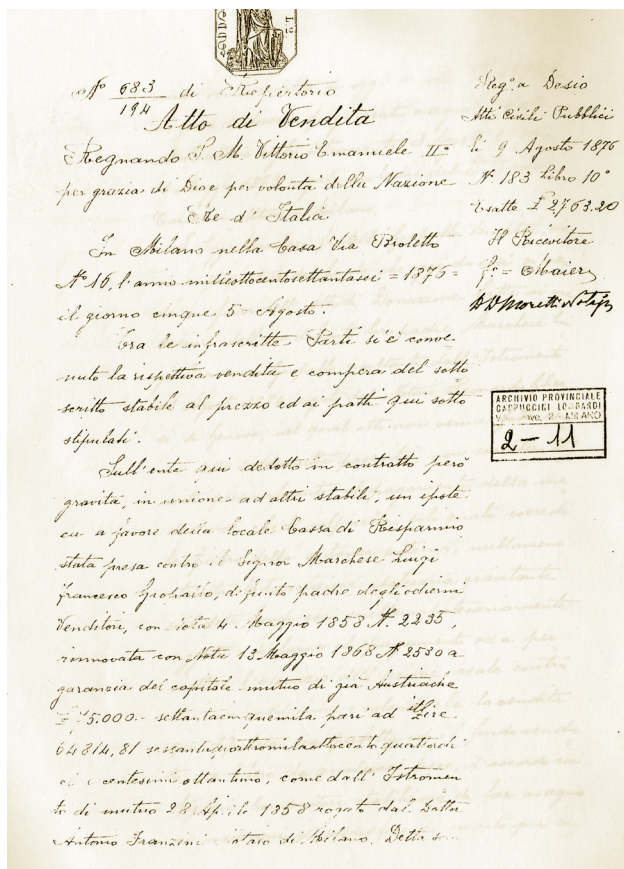
dovute a pareggio it. £. 57.769,07 it. £ 57769,07 vengono qui all'atto dall'Ing. Formenti per conto e con denari di comune proprietà dei Compratori Signori Sac. Don Giov. Battista Moretti, Don Carlo Martinoli, Don Gaetano Corbetta, versate in buone valuta, legali, nelle mani del Sig. Cav. Costantino Ricci che previa enumerazione confessa d'averle ricevute infatti e ritirate nella sua qualità come sopra.

In vista pertanto di due assegni fatti ed accettati per la complessiva somma di it. £ 53.935,52 e del pagamento delle rimanenti it. £ 3833,55 in contanti il Sig. Cav. Costantino Ricci in nome e per conto dei Sig. Marchesi Marcello e Vincenzo fratelli Gropallo rilascia ai Sigg. Sacerdoti Don Giov. Batta Moretti, Don Carlo Martinoli e Don Gaetano Corbetta, accettando il loro Incaricato Sig. Ing. Formenti, piena e finale quietanza [quietanza] di saldo e liberazione per la somma complessiva del prezzo di vendita oggi stipulato in it. £ 57.769,07 compromessa che nulla di più verrà loro chiesto né preteso in avvenire per questo titolo dai Nobili Venditori, da esso Sig. Cav. Ricci rappresentati, né dai loro aventi dato.

Inoltre il presente contratto si ritiene stipulato coi patti ed obblighi e dichiarazioni seguenti:

1° Il suddescritto pezzo di terra denominato l'Ortaglia e Cascina del Forno, con annesso caseggiato, viene ceduto a corpo e non a misura, senza alcuna ragione di acqua, e nel resto con tutti i diritti e ragioni competenti e competitibili ai Nobili Venditori in forza dei loro titoli e del loro possesso nello stato di fatto, di riparazione e di alberatura in cui si trova, coi fissi ed infissi che riformano pertinenza del Caseggiato;





Sopra: Atto di compravendita del terreno per la costruzione del convento del Sacro Cuore di Gesù in Milano datato 5 agosto 1876 stipulato tra i fratelli Gropallo e Giovambattista Moretti, don Carlo Martinoli e don Gaetano Corbetta. Alle pagine 116 e 122: Particolare dell'attuale facciata della chiesa.

con tutte le servitù attive e passive apparenti e non apparenti, annesse, competenti e competibili e come stanno in fatto ed in diritto; ed in fine con quelle precise ragioni di confine che a loro competono in confronto dei proprietari dei fondi attigui secondo i titoli ed il pacifico loro possesso.

Pel fatto poi, che la vendita qui stipulata del suddescritto pezzo di terra è fatta senza alcuna ragione d'acqua ma con l'obbligo di conservare l'affitto in corso a favore dell'attuale Conduttore al termine della locazione, ossia sino all'11 Novembre 1877, e quindi col diritto di avere l'acqua mediante il canale in legno che esiste attraverso la Roggia Gerenzana fino alla detta epoca di scadenza; così si obbligano i Signori Compratori entro il giorno 8 Settembre del prossimo venturo anno 1877 (epoca di cui ha termine il godimento estivo dell'acqua stessa) di levare a loro esclusive spese il canale in legno suddetto e di pagare nel Marzo del venturo

anno 1877 il canone di precario dovuto dalla proprietà Gropallo al Signor Marchese Giacomo Brivio di Italiane lire venticinque = it. £ 25,- = pel passaggio sul di lui fondo delle acque dirette all'Ortaglia Forno, dedotta in contratto, dichiarandosi dai Nobili Venditori che con ciò non intendono menomamente di derogare alla condizione espressa di questo contratto, che cioè il terreno da loro si vende asciutto, ritenuto che tutto quanto sopra venne stabilito, lo fu allo scopo unico di mantenere fino al suo termine la locazione in corso.

2° Il possesso e godimento materiale dello stabile venduto si ritiene incominciato da oggi stesso a favore dei Signori Acquirenti; e quindi essi da oggi in avanti saranno tenuti a soddisfare del proprio tutte le pubbliche imposte di qualsiasi natura e denominazione afficente l'estimo o la rendita di beni. Così pure i Signori Compratori da oggi stesso si riterranno subingrediti ai Signori Marchesi Venditori negli effetti tutti attivi e passivi dell'Investitura d'affitto a favore del Sig. Luigi Bedocelli in data 7 Marzo 1870, già retro accennata.

I Signori Marchesi Venditori poi a mezzo del Signor Procuratore Cav. Ricci, dichiarano che fino a tuttoggi vennero già completamente saldate tutte le partite di dare ed avere tra loro ed il Conduttore stesso Sig. Luigi Redaelli, e promettono di tenere sollevati ed indenni i Signori Acquirenti da qualsiasi pretesa o molestia a loro possa essere mossa dal detto Sig. Redaelli da oggi retro rimanendo invece prosciolti per quello che possa riflettere il da oggi in appresso.

3° Nel termine legale Signori Acquirenti avranno il diritto e l'obbligo di far trascrivere il presente contratto al R. ufficio delle Ipoteche di Milano, nonché di far trasportare al loro nome nei registri censuari la partita d'estimo relativa allo stabile acquistato, prestando loro per ogni miglior effetto l'opportuno consenso i Nobili Marchesi Venditori ai quali i Signori Acquirenti dovranno rifondere quanto per titolo di pubbliche imposte od altro dovessero pagare a loro scarico in dipendenza della sistemazione della nuova partita nei quinterneti esattoriali.

4° I Nobili Signori Venditori si obbligano alla piena manutenzione difesa del presente contratto in qualunque caso d'evizione a termini di legge e garantiscono che lo stabile di cui si tratta è affatto libero da pesi ed ipoteche, all'infuori

delle pubbliche imposte ad eccezione dell'iscrizione ipotecaria a favore della locale Cassa di Risparmio sopra enunciata e che dovrà essere cancellata voltachè i Signori Compratori effettueranno il pagamento della somma di credito della stessa, come venne loro fatto assegno, il quale pagamento non potrà in ogni modo essere fatto anzi protratto oltre il 29 Agosto cor.e che se ciò avvenisse si ritiene a carico dei M. M. R. R. Sacerdoti Compratori gli interessi ed accessori relativi come sono dovuti alla creditrice da quel giorno in avanti.

Del resto la parte venditrice terrà rilevati ed indenni i Signori Acquirenti per qualunque molestia loro potesse derivare per l'esistenza temporanea dell'accennata iscrizione ipotecaria.

Così pure il Signor Cav. Ricci in rappresentanza come sopra dichiara che i Sigg. Marchesi fratelli Gropallo suddetti, si obbligano ad impedire la reiscrizione dell'ipoteca 14 Ottobre 1865 N. 4212 già esistente sul fondo venduto, a favore della Signora Contessa Maria Rocca Saporiti, moglie al Signor Marchese Marcello Gropallo altro dei suddetti fratelli ed ora presente per mancata rinnovazione in tempo utile, e di tenere sollevati ed indenni i Sigg. Acquirenti da qualsiasi danno e molestia potesse loro arrecare la reiscrizione eventuale della medesima.

Infine al Signor Cav. Ricci con la facoltà impartitagli col sudimesso Mandato Allegato B rinuncia a nome dei Marchesi Venditori all'ipoteca legale che loro competerebbe in forza delle stipulazioni del presente Atto, esonerando il R. Conservatore delle Ipoteche in Milano da qualsiasi responsabilità per l'annessa iscrizione della medesima.

5° Si obbligano i Signori Marchesi Venditori a mezzo del Procuratore loro Cav. Ricci, di consegnare per estratti, autentici ed a tutte loro spese entro il termine di mesi quattro ai Signori Compratori tutti documenti relativi alla proprietà e libertà dell'ente dedotto in contratto, e che non fossero già consegnati.

6° In concorso delle Parti contraenti ed a spese comuni si porranno entro il periodo di mesi 4 = quattro = i termini di pietra tanto sulla tratta in cui l'Ente venduto confina a Levante col guado, Caseggiato e stradella d'accesso al Podere di Castelletto di sotto di ragione dei Nobili Venditori, quanto lungo il confine di mezzo di verso la stradella, ritenuto per mediazione tanto

di Levante che di mezzodì la siepe viva compresa all'ente venduto medesimo, come è anche accennato nelle suesposte coerenze; a spesa dei Nobili Venditori poi verrà chiusa con siepe la portina di comunicazione tra loro stabile alienato ed il guado annesso alla Cascina Castelletto di sotto di ragione, come si disse dei Nobili Venditori, è situata sul confine di Levante.

7° Si conviene fra le Parti stesse che l'accesso privativo Gropallo, accennato nella coerenza di Mezzodì sarà soggetto in perpetuo alla servitù attiva di passaggio a favore dei Signori Acquirenti; senz'obbligo alcuno di questi o nei loro successori od aventi causa, di contribuire alla di lui lodevole manutenzione od a spese qualsiasi per la di lui conservazione allo scopo di comune passaggio; essi Signori Compratori poi non potranno pretendere per detta stradella una maggiore larghezza dell'attuale di m. tre e centimetri cinquanta = M. 3,50 =.

Le spese del presente Istromento per quanto riguarda il contratto di compra-vendita e l'assegno di ..1.. La cauzione al Conduttore Sig. Luigi Redaelli si convengono a carico dei Sigg. Acquirenti; tutte quelle invece che si riferiscono all'assegno di pagamento del capitale credito della Cassa di Risparmio, atto di quietanza e cancellazione dell'ipoteca, relativi, si convengono ad esclusivo carico dei Nobili Marchesi fratelli Gropallo Venditori.

Segue il tenore degli allegati A e B (Pongansi). È richiesto io Notaio ho ricevuto il presente Atto e ne ho data pubblicazione alla presenza dei testimoni mediante lettura fattane alle Parti, le quali approvandolo lo hanno sottoscritto coi testi e con me Notaio; omessa a richiesta delle parti la lettura degli allegati.

Il presente Atto consta di N. 5 fogli scritti di mio pugno per 13 facciate e queste due righe.

So. = R Costantino Ricci quale Procuratore dei Sigg. March. fratelli Gropallo

“ = Ing. Giuseppe Formenti incaricato c. s.

“ = Ing. Innocenzo Odescalchi testimonio

“ = Corbellini Luigi testimonio

“ = Io Dott. Domenico Moretti del fu Angelo Notaio di Seregno distretto di Monza.

Allegato A del N. 682 = 194 di Rep.

N. 878 di Repertorio



Regnando S. M. Vittorio Emanuele II° per grazia di Dio e per volontà della Nazione

Re d'Italia

Procura

Speciale

L'anno 1876 = milleottocentosettantasei li 17 = diciassette = di Luglio in Genova nel Palazzo degli Ill.mi Signori Marchesi fratelli Gropallo al Zerbino.

Avanti Noi Bartolomeo Piccardo R. Notaio iscritto presso il Consiglio Notarile di Genova residente in Genova ed alla presenza delli Signori Canonico Cesare Danesi fu Luigi nato a Mortara e domiciliato a Vigevano, ed Emanuele Galimberti fu Luigi, nato a Milano, maggiordomo, domiciliato in Genova, testimoni richiesti. Sono comparsi gli Ill.mi Signori Marchesi Marcello e Vincenzo fratelli Gropallo del fu March. ..1.. Luigi Francesco, proprietari nati domiciliati in Genova.

E col Signor Marchese Vincenzo come sordo muto dichiarato però abile a provvedere alle cose proprie l'Ill.mo Signor Marchese Giov. Battista Gropallo fu Marchese Costantino, pure proprietario nato e dom.o in Genova, di lui curatore nominato dal Consiglio di Famiglia radunatosi sotto la Presidenza dell'Ill.mo Sig. Pretore del Sestiere di Pré di questa città con deliberazione 22 Agosto 1870.

Nonchè il Signor Lorenzo Orengo di Luigi, scultore, nato del pari e domiciliato in Genova, nominategli ad interprete dal Signor Pretore del Sestiere S. Vincenzo in Genova con Decreto 13 volgente Luglio inserto a Procura in atto nostro 14 di questo stesso mese, registrato il 19 detto N. 5124 con £ 3,60; quale Signor Orengo nella forma voluta dalla legge ha prestato nanti noi il giuramento prescritto come segue:

'Io Lorenzo Orengo, giuro chiamando Dio in testimonio della verità di fedelmente adempiere il mio ufficio.

Tutti da noi Notaio personalmente conosciuti: Quali Signori Marchesi Marcello, Vincenzo Gropallo.

Per il presente Atto = Eleggono il Sig. Cav. Costantino Ricci fu Michele di Genova, per Mandatario e procuratore speciale per addivenire, e con facoltà come gli conferono di addivenire in loro nome nel loro interesse alla vendita a favore della persona meglio vista dalla seguente proprietà o bene stabile che Loro spetta in dipendenza di Atto di Donazione tredici Agosto mil-

leottocentosettantaquattro in Notaio Leonardo Ghersi di Genova, quivi registrato li ventisei detto al N. 6389 colla taxa di £ 4.753,20.

Pezzo di terra sito nei C. C. S. S. [Corpi santi] di Milano con annesso Caseggiato detto l'Ortaglia o Cascina Forno distinta nella mappa censuaria del Comune e i Corpi Santi di Porta Orientale (ora Venezia) con Porta Tosa (ora Vittoria) N. 471.-472.-669.-671 Pertiche ventotto tavole due e piedi uno pari ad Aree 183 centiare ottantatre e trentino, salvo più precisa misurazione o quantità e sotto i suoi notori confini da descriversi in Atto, ogni ragione però di Acqua escluso.

Quale proprietà è contigua ad altro maggiore censimento di essi Signori Marchesi fratelli Gropallo denominato Castelletto di sotto.

E tale vendita fare per il prezzo di £ cinquantaquattromila duecentotrentacinque e centesimi sessantadue, esigendo ossia da esigersi, come se ne dà potere, salvo la differenza in più o meno possa concretarsi.

E quale prezzo e alla occasione della esazione, dovrà pagarsi dal Signor Mandario [Mandatari] pel dovuto concorrente, alla Commissione centrale di Beneficenza Amministrazione della Cassa di Risparmio di Milano, a cui favore gravita sul fondo, come sull'altro tenimento. Iscrizione per la somma di Lire cinquantamila settecentocinquanta a carico dell'ora fu Signor Marchese Luigi Francesco Gropallo, e per cui sono d'essi Signori Marchesi Fratelli Gropallo passibili dell'Azione Reale Ipotecaria, verso detta Amministrazione, e per ciò eseguire il detto pagamento e riceverne di scarico, con del resto tutte le riserve e dichiarazioni di Legge e ragioni onde resti ogni loro diritto ..1.. giudicato e riservato.

E quanto al resto prezzo riservarlo per darne Conto ai Mandanti per la quota restante loro relativa.

Con facoltà di consentire anche la servitù attiva o passiva ove ciò occorra a favore o carico e ciò a riguardo del parziale fondo a vendere nonché al maggiore tenimento di essi Signori Marchesi Gropallo che non è oggetto della vendita.

E con facoltà in fine di addivenire a tutte quelle convenzioni analoghe e relative, ed anche per quanto possa riferirsi all'affittuario del fondo e rapporti a convenirsi e si e come anche inteso e di ragione, ristrettivamente sempre beninteso

alla vendita della suddetta Cascina Forno.  
Promettendo avere per fermo e ..1.. quanto sia per fare e farà il Signor Mandatario in forza del presente, promettendo tenerlo sempre rilevato. Del che noi Notaio abbiamo redatto il presente atto in un foglio di carta bollata scritto in quattro facciate dalla Signor Nicolò Giuffra, e dopo lettura datane da Noi medesimo alli detti Signori Comparenti, e presane da per sé dal Signor Marchese Vincenzo Gropallo, il tutto alla presenza dei testimoni suddetti viene da tutti insieme a Noi sottoscritto.

S.o = M. N. Gropallo,  
letto riconosciuto conforme alla mia volontà  
Vin.zo Gropallo.

S.o uguale Gio Batta Gropallo

“ = L.zo Orenco

“ = Cesare Pavesi T.

“ = Galimberti Emanuele T.

“ = Bartolomeo Piccardo Notaio

Visto per legalizzazione della sopra firma del Notaio Bartolomeo Piccardo residente in Genova.

Genova 18 Luglio 1876

Il Presidente del Tribunale Civile e Convenzionale

S.o = Illeggibile

Allegato B del N. 682 = 194 di Rep.o

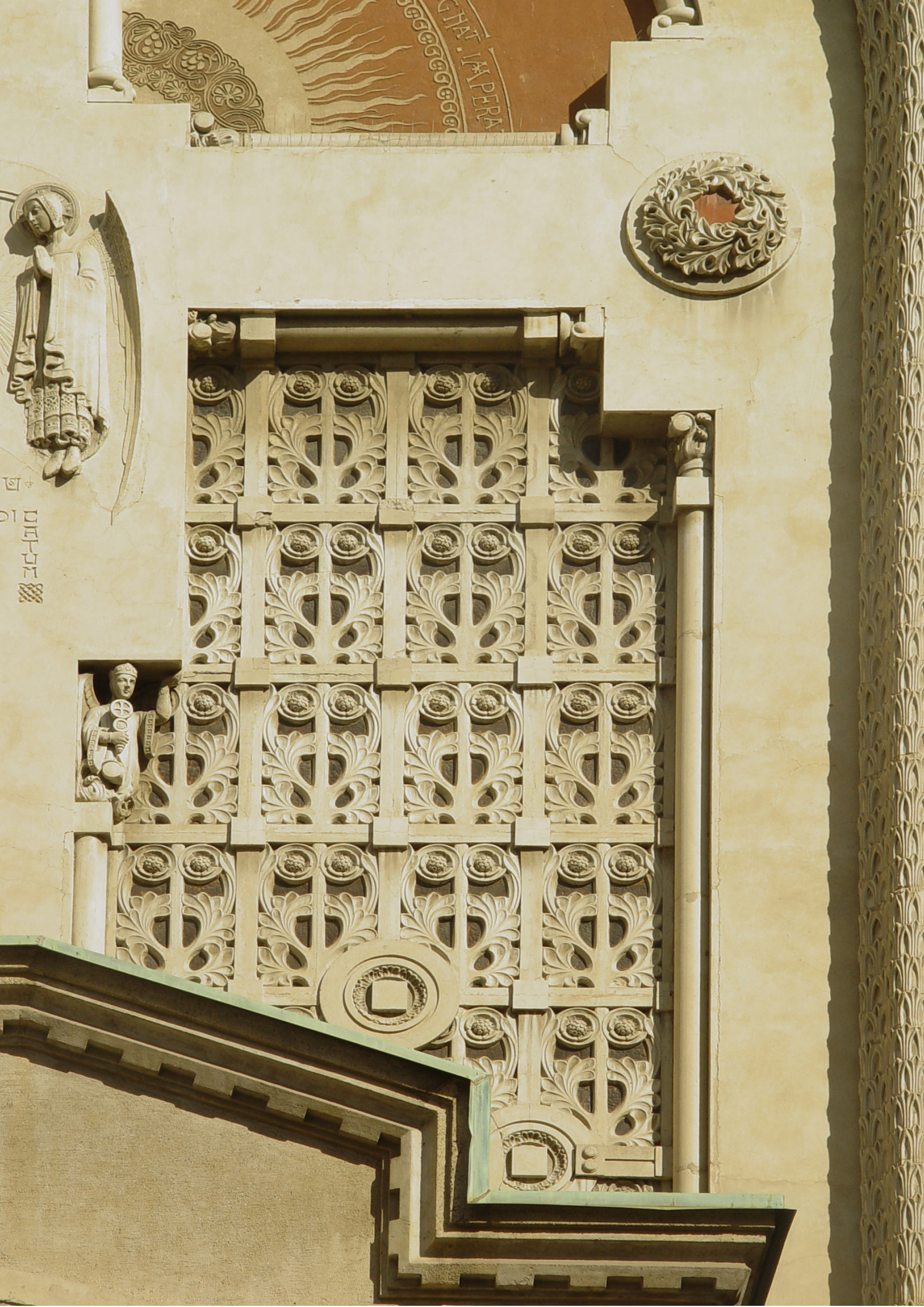
N° di Repertorio 10065 N. d'ord.411

## NOTA ALLA TRASCRIZIONE DEL DOCUMENTO

*Sebbene non sia lo scopo di questo volume pubblicare un regesto documentario-archivistico inerente il convento e la chiesa dedicata al Sacro Cuore, si è ritenuto utile presentare la trascrizione filologica della copia autentica dell'atto di compravendita del terreno rogato il 5 agosto 1876 dal notaio Domenico Moretti. Con esso, infatti, padre Agostino da Ombriano, padre Amedeo da Sesto San Giovanni e padre Venceslao da Seregno (al secolo don Giovanni Battista Moretti, don Carlo Martinoli e don Gaetano Corbetta) acquistarono, in qualità di liberi sacerdoti, l'appezzamento di terra sul*

*quale negli anni seguenti l'Ordine dei Frati Minori Cappuccini edificò il nuovo cenobio milanese. Il testo qui riprodotto, quindi, costituisce la trascrizione fedele e filologica del manoscritto originale oggi conservato nell'Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi (APCL, Sez. 9, Cart. 2, Fasc. 11). La trascrizione ha inteso riproporre fedelmente l'originale, riportando anche eventuali errori di battitura presenti, la punteggiatura, e le note grafiche di riproposizione di lemmi che il notaio 'trascrive impiegando doppie virgolette, come nel caso della serie dell'elencazione delle proprietà che insestevano sul fondo di proprietà dei nobili fratelli Marcello e Vincenzo Gropallo. Tutti gli interventi estranei al documento originario sono stati riportati tra parentesi quadre, compresi alcuni minimi interventi di correzione di specifiche parole impiegate in maniera errata dal notaio o da chi ne ha eseguita la copia autentica, o le abbreviazioni impiegate per indicare, ad esempio, i Corpi Santi della città di Milano. Unica piccola variante del testo manoscritto sono state le spaziature impiegate per incolonnare alcuni brevi elenchi, qui impossibili da riproporre con meticolosità, o all'inizio dei capoversi dei quali, tuttavia, si sono rispettati gli 'a capo'. Quando lo stato di conservazione del documento originario non ha consentito una certa lettura e trascrizione di alcuni lemmi, tali omissioni sono state indicate con il numero delle parole illeggibili precedute e seguite da serie di tre punti (es. ...1...). Al termine del menzionato documento d'acquisto si è deciso di riportare anche la Procura Speciale, posta in continuità con esso, che autorizzava la vendita del fondo stesso.*







# LA “NUOVA CHIESA” DESCRITTA E COMMENTATA DA MARESCOTTI

## Una nuova chiesa

La regina delle arti, l'architettura, esercitata e onorata dagli antichi romani, è caduta oggi in basso - è inutile negarlo - come maggiormente non sarebbe possibile. Or la colpa di una tale decadenza va tutta all'ingegneria, che vuol l'architettura a lei sottomessa. Perché quest'arte sublime risorga, convien ch'essa si franchi dall'ingegneria.

L'architettura è essenzialmente un'arte, perché ancor essa ha vita dalla fantasia e dal sentimento. Se abbisogna della scienza, avvenga ciò in tali limiti, che questa non annienti quella. Si verifica per l'architettura quanto avviene per la poesia, la quale si vale dei lumi della filosofia, ma in siffatta guisa che questa non soverchi, perché altrimenti denaturerebbe l'indole della poesia e l'ammortirebbe, come accade talvolta nel divino poema, sebbene sovrano fosse il genio dell'Alighieri.

L'algebra, la geometria, la meccanica non fanno, nè mai faranno l'arte dell'architettura: essa vive di vita propria e sol si giova di quelle per assicurar i voti delle proprie creazioni.

Storia e monumenti stanno a ripeterci, che l'architettura ebbe vita sempre dall'arte più che dalla scienza: affermano che per essa si richiede soprattutto invenzione e disegno; doti che più si incontrano nei pittori e negli scultori, talchè vediamo i più grandi scultori riusciti anche grandi architetti, senza sapessero in supremo grado le matematiche. Non è difatti difficile constatare, che nei secoli in cui presero alto avviamento la pittura e la scultura si seppero anche innalzare fabbriche assai migliori delle moderne.

Limitare l'architettura a mero calcolo e alla materiale conoscenza delle misure e delle proporzioni degli ordini come trovansi nel Vignola, è deplorabile miseria di chi, non avendo immaginazione ed ingegno, non riesce a trovare novi-

tà, né riesce a dar grazia e convenevole impronta agli edifici.

Non chi copia - e copi pur scrupolosamente; non chi copia le misure del Vignola, le quali non danno fermezza di regola in tutti i casi, per ragioni di prospettiva; non costui è architetto, ma soltanto quegli che abbia potenza d'invenzione e sappia crear cose belle, giacchè il bello è il mezzo vitale onde le arti diventano utili e educative.

La nuova opera architettonica di cui Milano sta per arricchirsi è dovuta a Paolo Mezzanotte; la nuova chiesa che tra poco abbellirà il viale di Monforte è una nuova conferma di quanto qui affermiamo.

Paolo Mezzanotte, il cui nome è già simpaticamente noto nel mondo della pittura, con questa sua opera architettonica vien a proposito per cui fermarci nel pensiero nostro e l'opera sua armoniosa ci ripete insieme che nella guisa stessa che la pittura e la scultura sarebbero come morte se senza espressione, così se un monumento non ha in sé tanto da produrre un'altra impressione in chi l'osserva, se non riesce a scuotere, a infervorare l'animo dell'osservatore, è men che niente.

Ma la bella chiesa dedicata al Sacro Cuore ripete inoltre a noi, che il linguaggio delle linee deve dire che sia un edificio. Ora un siffatto linguaggio non è possibile copiare e tanto meno è esso effetto di astrusi compiti e di inalterabili misure. Nasce ed è spontaneamente sentito da colui che è nato artista ed è assai più difficil cosa trovare l'espressione in opere architettoniche di quello che non sia in uno statuo in una figura di un quadro, dove l'anima lampeggia negli occhi e nell'espressione delle teste.

Si osservi il Vecchio Palazzo di Firenze e di quella gigantesca e quasi ferrigna mole, dai cui merli si leva l'elegante torre, vien a noi tutta la fierezza dei tempi di Arnolfo. Si entri nel tempio



di Assisi e la semplice e pura sua maestà dirà a noi essere quello un luogo di raccoglimento e di preghiere. Si innova per i portici del Camposanto di Pisa e una solenne mestizia pervaderà tutta l'anima nostra. Così, se entriamo nell'Alhambra di Granata, sotto quelle volte scintillanti di musaici, fra quella immensità di colonne, fra quegli odoranti giardini e al mormorio di quelle fontane ci parrà di essere trasportati nel paradiso di Maometto.

Or l'opera nuova del Mezzanotte nella parola solenne delle sue linee ripete pur essa lo scopo per cui è sorta, e la maestà unitamente alla severità si affermano le doti prime fra quelle che ci dicono il carattere dell'edificio secondo fu sentito dall'architetto, il quale altrimenti non sarebbe mai riuscito a terminare il lavoro anche soltanto discreto, per quanto in lui non facesse difetto ottimo stile.

In architettura, come in tutte le arti belle, sono leggi supreme la bontà di stile e l'elevatezza dei concetti e dei sentimenti, onde è necessario studiare il significato della linee, che solo può dare anima agli edifizi e farli grandeggiare anche in piccolo spazio. Or è appunto alla mancanza di tale studio che va pur attribuita la decadenza della moderna architettura, le cui opere, per medesimezza di linee, di proporzioni, di modanature, quasi tutte si somigliano, senza che nulla dicano al nostro Spirito; talmente, che si è costretti ad ammirare, con tutti i suoi difetti, l'architettura del seicento; quella del settecento ancora, la quale, se non altro, aveva assunto un carattere proprio a quell'età, la qual cosa non è avvenuto nel secolo scorso, nè ancor accenna in questo inizio di secolo, sebbene qualche monumento, qualche edificio qua e là manifestino tratto tratto qualche tentativo. Infelici tentativi, ma pur sempre conferma in taluni a toglier l'architettura da quella continua decadenza verso cui pare non sappia strapparsi, inesorabilmente, tanto che Enrico Ricci affermava di aver posto fine alla sua storia dell'architettura col secolo decimottavo.

Venticinque o trent'anni sono v'erano ancora dei giovani ricchi di buona volontà, di orgoglio e non sprovvisi di buone idee. Disprezzavano i vecchi, attraevano loro i nuovi, seducevano gli esitanti e con i capelli arruffati predicavano dei dogmi del tutto rivoluzionari. Insistettero insi-

no a che parve a loro giunto il momento di far il gran colpo: allora si elessero un capo e mossero avanti, alla conquista, uniti, compatti.

Ma, ahimè, avvenne di loro come della banda cantata da Pouchon. Quando parvero aver essi raggiunto l'intento, non v'era più alcuno. Dove i capi? I giuramenti a che erano terminati? Tutto andò alla malora. L'uno, il prediletto del Maestro e che aveva destato attorno di sè tante speranze, ritornava ai suoi padri e pubblicava dei *merimées* in ragione di uno per settimana. Il secondo, il più delicato, il più fine, colui che doveva attenuare i toni e sfumare le idee nuove con le tinte snervanti e stanche care alle generazioni malate; questi era passato al nemico con armi e bagagli. Venuto troppo tardi per dirigere il movimento del giorno innanzi, prevede il domani che si annunciava di già e sospingeva nuovi uomini alla vetta, e non esitò. Ma quando s'accorse che non aveva seguaci, ritornò al Maestro e il primo che vide chiaro nell'opera di lui scoppiò in alte risate. Che, quello naturalismo? Ma era del più sfrenato, delirante idealismo; quello profetizzato da Michelet nel 1833 e da Victor Hugo nel 1800: poesia epica, schietta e pura, con qualità e difetti che avevano preso già posto nel romanzo in tutta l'esuberanza del meraviglioso. Si ritornava ai tempi omerici. Valeva la pena di aver tanto lottato, combattuto - e così intollerantemente - per voltar le spalle, senza nessuno lo sospettasse, alle teorie confessate tanto formalmente!

Ma allora? Non v'era dunque più naturalismo? Evidentemente no. Tutti lo credettero. E senza troppi rimpianti i cronisti a corto di notizie seppellirono la scuola defunta e il pubblico si adattò presto ad ammirare per loro stessi Zola, Huysmans e Maupassant, tanto più interessanti, da allora, in quanto si sapevano più originali e liberi da qualsiasi immaginaria schiavitù a principi inutili.

Ma i pittori che stavano guardando, sogghignando aizarono [aizzarono] le spalle e lasciarono dire. Essi sapevano bene che di naturalismo non era morto. Appena nata, un'idea non muore così. Che importava a loro, se le lettere avevano bizantinato tanto presto e si erano stancate delle nuove leggi, prima ancora di aver avuto il tempo di credere in esse? Negli studi non allignano così facilmente simili capricci. I pittori sono meno isterici e non amano mutar scuola

prima di essere arrivati allo scopo loro. Si era già fatta della buona strada da Leopoldo Robert in poi.

Non erano scorsi ancor dieci anni, da quando Bestian Lepage metteva nei suoi paesaggi delle modelle abbigliate da contadine, che Lhermitte cercava già le sue spigolatrici fra le spigolatrici e Roll, che debuttava appena, ci faceva veder i minatori come realmente sono, più o meno belli a seconda dal punto di vista - degli eroi di *Germinal*, ma sempre dei minatori, e Raffaelli si rilevava ritraendo i tipi della strada. E poi ecco gli inebriati del colore, naturalisti ancor essi, ai quali la natura si svelava tutta riboccante di ogni più delicata sfumatura. Prima di Montenard chi aveva ritratto lo sfavillare delle onde al sole? Chi prima di Pierre Lagarde aveva mai tentato di fissar sulla tela le tinte indecise del mattino? Chi prima di Besnard era riuscito a riprodurre gli strani colori di cui si tingono i laghi, sul far della sera, sulle montagne della Savoia? Chi prima di Segantini si era innamorato di tutta la forte rudezza delle Alpi? E l'infelice Pelizza?

Gli uni vedevano le linee, gli altri si innamoravano dei colori, ma era sempre lo stesso movimento verso la natura, vera; tutto in movimento che non era più possibile ormai fermare. Difatti, sull'esempio dei pittori, ecco gli scultori che si mettono sulle orme dei loro fratelli e danno in breve alle tendenze di ieri, oggi leggi, i migliori artisti per farle trionfare. E così è in ogni branca dell'arte: anche in quelle dell'arte industriale. Non manca che un giovane un po' audace, stanco di copiare eternamente, e il contagio si estenderà, allargherà tosto a tutte le arti decorative. Stazionarie da oltre un secolo le arti industriali sentono ancor esse di non dover più oltre logorar ogni loro buona energia nella copia vergognosamente pedestre di quanto hanno prodotto le epoche passate. Ed ecco Mazzucotelli, Ducrot, Quadri, Metcovich. Avanti dunque, giovani!

Ma quello che occorre ancora all'arte moderna; l'uomo che essa attende, il messia che essa aspetta è il ribelle alle vecchie leggi dell'architettura.

Qualche tentativo qua e là, ma pur troppo senza risultato alcuno, e presto eccoci a copiare ancor la Rinascenza, il Luigi XIV... e così via. Il bisogno verso il nuovo, che già mise sossopra gli anonimi costruttori delle chiese del decimo

secolo, par già sia spento negli architetti. Giovani d'ingegno, pieni di ardire come il Mezzanotte sembrano pur essi non saper osare e ritornano schiavi delle architetture dell'età passate.

Il Mezzanotte difatti ha ritenuto meglio adatto a ricordare la semplicità francescana non un personale suo tentativo, ma lo stile romanico, e ai monumenti romanici dell'Umbria e delle Puglie specialmente ha voluta ispirata l'architettura e la decorazione della sua Chiesa. Tuttavia l'artista che sente fremere nel proprio intimo una personalità propria non manca di appalesarsi nello svolgimento delle linee e delle decorazioni con un'apprezzabile libertà, la quale qua e là si manifesta specialmente in alcuni particolari che ricordano l'architettura lombarda di Sant'Ambrogio, come appunto i capitelli degli speroni sulla fronte e, nell'interno, quelli dei coretti laterali all'altare.

La nuova Chiesa alla quale accenniamo sorge laddove, a fianco del convento dei Padri Cappuccini a Porta Monforte, già esisteva un'umile piccola chiesa di stile lombardo, eretta senza il minimo criterio d'arte circa quarant'anni sono. Le mura che ne chiudevano l'ingresso, come è noto, furono nel 1898 provate dal cannone e i fratelli furono tenuti per pochi giorni prigionieri nel vecchio palazzo della Prefettura. Quel caso valse a raccogliere in breve volger di tempo le offerte per un ingrandimento della Chiesa, resosi poi necessario dal grande sviluppo preso dal quartiere, oggi uno dei più popolati e signorili di Milano.

Or il progetto per una nuova ampia Chiesa veniva nel 1905 affidato a Giorgio Combi e a Paolo Mezzanotte. Il Combi attese a risolvere il problema costruttivo e il Mezzanotte specialmente alla parte artistica. Non facile il problema costruttivo, poichè del vecchio fabbricato doveva essere conservato quanto fosse utilizzabile e doveva la vecchia chiesa venir incorporata alla nuova in modo organico, sì da risulterne un assieme soddisfacente, sia alle leggi della statica non meno che a quelle dell'estetica. Qui pertanto la grande attenuante ai nostri occhi, se gli artisti non hanno tentato nulla di assolutamente nuovo, la qual cosa certo avrebbero potuto osare, se a loro si fosse concesso di procedere alla completa demolizione della vecchia Chiesa. E male è stato non sia questo avvenuto, giacchè



del vizio di origine risente pur l'interno. Le capelle nel lato addossato al convento, ad esempio, sono ancor quelle antiche, mentre l'altro lato, demolita ogni cosa, risulta invece formato da una sola ampiissima navata, coperta da una gigantesca muratura, la maggiore che esista a Milano: ha una corda di 29 e trenta centimetri. Ardua impresa è stata indubbiamente impostar una simile costruzione a grande altezza - oltre i venti metri dal livello del suolo - su piedritti isolati e di spessore appena sufficiente, e si è dovuto per essa fare impiego, a scopo statico, di cemento armato e di ..1.. elementi costruttivi modernissimi, qui molto opportunamente dissimulati onde ..1.. se alterato il carattere romano dell'architettura.

L'interno, di un'estrema semplicità, si abbellirà di decorazione policroma quanto più sobria possibile, giacché è così voluto dai regolamenti dell'Ordine, il quale fa segnatamente professione di povertà. Gli altari poi sono voluti in legno, non potendo i seguaci di San Francesco impiegare marmi neppure per decorare la mensa mistica.

Molta maggior importanza invece ha la fronte, che si spinge ad un'altezza superiore ai trentasei metri con una larghezza di trenta e mezzo, si che risulta una delle maggiori facciate di Chiese di Milano.

Caratterizza questa facciata un'unica grandiosa finestrata; dalla quale sporge, a basso, formandone come il davanzale, un pronao illuminato da finestrelle architravate, chiuse esse da transenne di marmo, ispirate alle decorazioni simboliche dei primi primi [primitivi] tempi del Cristianesimo.

Danno accesso all'interno della Chiesa cinque porte: la principale, la porta regia delle antiche basiliche, si apre nel mezzo del pronao ed è sormontata da una lunetta, in cui, in mosaico, spicca, fra due angeli, il fondatore dell'Ordine. Sull'architrave della porta sta scritto l'invito di Cristo ai fedeli: *Pulsate et aperietur vobis*. Attorno alla grandiosa finestra in alto rilievo girano stilizzati i tralci della simbolica vite, che illustra il biblico detto: *ego sum vitis... vos palmites*. I colombi che posano sui tralci simboleggiano la purità dell'anima cristiana.

Una grande croce attraversa la finestrata centrale. Nel primo progetto essa portava un crocefisso di colossali dimensioni, che avrebbe dovuto

essere eseguito in bassorilievo con sfumature leggere di colore e in una grande aureola dorata, così da ricordare i crocefissi del 1200. Certo quest'idea messa in esecuzione avrebbe fatto della fronte un'opera originalissima. Ma poichè si volle, in seguito, dedicata la chiesa al Sacro Cuore, si dovette al crocefisso sostituire il simbolo del cuore mistico adorato da due angeli. Modificato pertanto sostanzialmente il motivo centrale principale, ne venne di natural conseguenza che l'intera facciata dovette subire rilevanti varianti, presentando essa pur sempre una grandiosa croce abbracciante la finestrata, la quale, chiusa da transenne in vivo, non permette che ad una luce molto mite di penetrare nell'interno.

Sui fregi degli speroni, sull'architrave delle porte, sulle braccia della croce e sul coronamento corrono iscrizioni sacre, invocazioni di pace e di preghiera, quali: *Haec est domus Dei firmiter fundata...* - *Domus mea domus orationis vocabitur.* - *Charitas Christi urget nos.* - *Jesus Christus heri et hodie: ipse et in saecula.* - *Christus vincit, regnat, imperat.*

Gli elementi delle decorazioni, dato lo stile architettonico prescelto, sono molto opportunamente quelli caratteristici delle età romaniche: foglie e fiori stranamente stilizzati, fantastici animali in bizzarri allacciamenti, simboli delle lotte eterne dei principi del bene e del male e tutti questi elementi, suggeriti dal Mezzanotte, sono dovuti allo scultore Silvio Pirovano di Firenze.

Opera egregia questa della quale ci siamo fin qui intrattenuti; opera lodevole di menti valorose. Ma certo avrebbe incondizionatamente avuta la nostra parola di elogio, se in essa avessimo trovato un qualsiasi accenno a un rinnovamento dell'arte architettonica, la quale ancora, come le arti sue sorelle, solo potrà trovar argomento di novella vitalità nel naturalismo.

Non ci spingeremo fino a dove taluni con troppo ampio volo di fantasia già pretendono debba arrivare l'architettura in un domani più o meno lontano: non ci spingeremo fino a voler le fronti dei nostri palazzi abbelliti da motivi tolti esclusivamente dalla fauna e dalla flora. Non daremo libero corso alla nostra fantasia sino a veder nelle chiese le processioni inoltrare fra quercie di pietra, come "blanches théories d'éphèbes

dans les allées dodonnéennes”. Ma è certo che la rivoluzione non può mancare. Qualche accenno qua e là ce ne fa sicuri.

I letterati del domani, poeti in prosa, musicisti in versi, possono ondeggiare, se così a loro con viene, dall'ideale al vero o dal vero all'ideale, a secondo della loro fantasia. Ma nell'arte della pittura e in quella della scultura i capricci non sono permessi. Le varie tendenze nei pittori, negli scultori, negli architetti sono più lente a farsi strada fra loro che non nei letterati, ma è inutile poi combatterle. E quando mettono radice, non è per breve. È per questo motivo che è saggia cosa alzar le spalle alle orazioni funebri che taluni spiriti irriflessivi cantano da qualche tempo, tratti in inganno dalle apparenze. Da quando è sorto il naturalismo, è innegabile che ancor poco o nulla ha compiuto. Ma l'avvenire immediato delle arti non è per questo meno vero che appartiene ad esso, e a quanti negano il suo potere e la sua influenza, che oggi si accenna in ogni branca dell'arte, non resta che rispondere quello che ad altri eresiarchi rispondeva Michellet a proposito di un altro dogma: “Il trampera l'attente de ceux qui croient garder son tombeau et il ressuscitera le troisième jour”.

Per intanto, in attesa che la rivoluzione si compia, accontentiamoci di opere che portano con loro le virtù che appunto accusa la Chiesa del Mezzanotte, il quale coll'architettura romana ha cercato di rinvenire e di combinare certe linee, che meglio e più ampiamente rendessero la maestà del tempio, non limitandosi, come la maggior parte dei nostri architetti, a copiare le proporzioni e le modanature, cioè soltanto l'estrinseco degli antichi monumenti, poco o punto badando al carattere o studio di espressione che deve essere all'artista fonte inesauribile di vita.

Si persuadano quanti non posseggono l'ardire altissimo di rinnovare, che a loro deve ispirare buone opere la sola completa cognizione degli antichi elementi architettonici, in quella stessa opportuna misura per cui Isidoro da Mileto trovò l'ardire di lanciare al cielo la cupola di Santa Sofia a Costantinopoli sopra quattro archi - archi e cupola già cose antiche - e il Brunelleschi potè far doppia e voltare in ottangolo la cupola di Santa Maria del Fiore, dopo aver studiato il Pantheon di Roma. Si limitino pur a piegare e ad adattare agli usi e ai bisogni del tempo l'an-

tica nostra architettura nazionale quanti non' si sentono innovatori, ma sappiano modificarla secondo i nuovi materiali di costruzione. Così ancora potranno arrivare ad avere un'architettura non di completa imitazione. Questo in sino a che l'architettura riesca a trovar al pensiero del nostro tempo quel campo in cui è chiamato a dar prova del suo valore l'architetto che veramente sia artista. Non certo opera questa di un sol uomo, ma senza dubbio di più ingegni.

E. A. Marescotti

#### NOTA ALLA TRASCRIZIONE DEL SAGGIO DI MARESCOTTI

*Sebbene non sia lo scopo di questo volume pubblicare un'antologia critica inerente il convento e la chiesa dedicata al Sacro Cuore, si è ritenuto utile presentare la trascrizione filologica del piccolo saggio pubblicato da Ercole Arturo Marescotti (Cuccaro 1866 - Milano 1928) nel 1909 sulle pagine di “Ars et Labor”. In esso l'autore (giornalista, romanziere e compositore), indugia nella descrizione della nuova chiesa progettata dagli ingegneri Combi e Mezzanotte solo nella seconda parte del testo, impiegandola come pretesto per disquisire sui personali convincimenti sui dissidi tra architetti ed ingegneri, sul rinnovamento del linguaggio dell'architettura e sui differenti aspetti che interessano il rapporto tra l'arte del costruire e la pittura e la scultura. Il brano qui riprodotto, quindi, costituisce la trascrizione fedele e filologica del testo originale, riportando anche eventuali errori di battitura presenti. Quando lo stato di conservazione del documento originario, conservato nell'Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi non ha consentito una certa lettura e trascrizione di alcuni lemmi, tali omissioni sono state indicate con il numero delle parole illeggibili precedute e seguite da serie di tre punti (es. ...1...).*





COR. IESU. TONUS



# CENNI BIBLIOGRAFICI E SINTETICO REGESTO ICONOGRAFICO DEL PROGETTO COMBI MEZZANOTTE

Oltre che per un disinteresse generalizzato per alcuni edifici, un tempo ritenuti minori dalla storiografia architettonica italiana, la ricerca su un convento dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini spesso è resa particolarmente complessa a causa dell'assenza o della dispersione di fonti documentarie dirette. In molti casi queste sono state originate da un'interpretazione forse troppo rigorosa del concetto di povertà e umiltà francescana, che ha portato molti frati a non comprendere l'importanza di conservare tracce specifiche del proprio passato e delle testimonianze architettoniche delle case dell'ordine. Questa particolare interpretazione della storia e del carisma cappuccino, che talvolta si è trasformata in vera ritrosia generando una sorta di 'cultura dell'oblio', in qualche occasione ha originato anche un certo pressapochismo nella conservazione dei documenti e dei manoscritti connessi agli edifici conventuali. Omissioni delle fonti, quadri storiografici non sempre suffragati da solidi impianti culturali e da dati precisi e verificabili, sono dunque gli elementi che spesso caratterizzano gli studi sulle manifestazioni figurative dell'ordine redatti sino agli anni settanta del Novecento, al quale fanno certo eccezione i libri più esclusivamente dedicati alla spiritualità dell'ordine e alla teologia. Di alcuni cenobi, inoltre, mancano le testimonianze iconografiche risalenti ai periodi precedenti le trasformazioni avvenute negli ultimi decenni, che talvolta sono state eseguite senza compiere sufficienti campagne fotografiche e di documentazione. È questo il caso, solo per fare un esempio noto, del complesso cenobitico di Cerro Maggiore, del quale non esiste una documentazione fotografica organica o frammentaria della vecchia struttura muraria sulla quale si è intervenuti

nell'ultimo quarto del XX secolo. Ulteriori difficoltà, inoltre, si possono riscontrare per numerosi aspetti storici, poiché lacunose o assenti risultano gli elenchi delle ordinazioni provinciali e le consuetudini conventuali che, assieme ad ulteriori regolamenti, aiuterebbero alla ricostruzione più attenta della storia, dell'arte, dell'architettura e dell'opera spirituale cappuccina.

Nel particolare caso del convento di viale Piave, la parziale mancanza di documenti è da ascrivere agli incendi e ai bombardamenti che colpirono il cenobio tre volte durante la Seconda Guerra Mondiale (24 ottobre 1942, 14 febbraio 1943 e 15-16 maggio 1943), provocando anche la distruzione della manoscritta *Cronaca del Convento*. Anche per queste ragioni non è molto copiosa la letteratura sul complesso architettonico del Sacro Cuore, del quale rimane di fondamentale importanza lo studio pubblicato nel 1987 da padre Fedele Merelli e da padre Agostino Colli intitolato *Il convento dei cappuccini e il tempio del Sacro Cuore di Gesù in Milano*<sup>1</sup>. Malgrado la serietà dello studio esso non ha tuttavia potuto giovare dei numerosi ed importanti disegni ritrovati qualche anno dopo presso lo stesso Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi. Questi sono stati parzialmente pubblicati nel 2001 nel volume *Camillo Kaiser, un cappuccino tra gli artisti dell'800 lombardo*<sup>2</sup> e nel 2008 nel tomo *Sacro e liberty 1908-2008: un secolo di storia, arte e devozione*<sup>3</sup>, quando meticolose indagini portarono anche al rinvenimento di alcuni disegni progettuali dell'originario complesso e della seconda chiesa presso l'Archivio Storico Civico del Comune di Milano<sup>4</sup>.

Alle particolari vicende della Breccia di Monforte è specificatamente dedicato il vo-



lume pubblicato in occasione del centenario dell'episodio scritto da padre Fedele Merelli il quale, tuttavia, solo in maniera marginale tratta il tema dei limitati danni architettonici occorsi al convento<sup>5</sup>.

Ad eccezioni di questi volumi il convento non viene generalmente mai menzionato dalle guide o nei volumi dedicati al capoluogo lombardo, ad eccezione di alcuni fugaci e lungimiranti esempi, tra i quali il libro di Ferdinando Reggiori<sup>6</sup> rivolto allo studio dell'architettura milanese edificata tra il 1800 ed il 1943 e il saggio di Paolo Mezzanotte intitolato *L'edilizia milanese dalla caduta del Regno italico alla prima guerra mondiale*<sup>7</sup>, pubblicato nel 1962. L'edificio liturgico, inoltre, viene menzionato nel testo curato da Maria Teresa Fiorio intitolato *Le chiese di Milano*<sup>8</sup> e nello studio omonimo di Luciano Zepppegno<sup>9</sup>, ed è sinteticamente analizzato nello studio curato da Flavio Conti<sup>10</sup> inerente *L'ambiente della zona 3* e nel volume di Carlo Ponzoni dedicato agli edifici ecclesiali di della città<sup>11</sup>, al quale attinge Raffaele Bagnoli per il suo volume in più tomi dedicato alla toponomastica e alle strade di Milano<sup>12</sup>.

Di maggior rilevanza rispetto a questi ultimi scritti è il breve saggio di Ercole Arturo Marescotti pubblicato sulle pagine della rivista *Ars et labor*<sup>13</sup> nel 1909 (riportato in questo volume in maniera filologica), che fu ripreso da Paolo Mezzanotte nel breve testo intitolato *Nuova fronte della chiesa del Sacro Cuore in Milano* apparso nel 1917 in *L'edilizia moderna*<sup>14</sup>.

Ulteriori fugaci descrizioni sono state dedicate dalla letteratura scientifica e divulgativa del Novecento, sebbene sia evidente che sia solo in questi ultimi trent'anni che la chiesa sia stata oggetto di specifici studi connessi anche ai suoi valori artistici e architettonici. Nuove testimonianze iconografiche sono state rinvenute in archivio anche nei mesi recenti, per è auspicabile una prossima completa loro pubblicazione. In attesa che ciò avvenga si è ritenuto importante inserire in un apposito spaziolo di questo volume alcune significative testimonianze iconografiche dei progetti per l'edificazione della nuova chiesa, alcuni dei quali presentati in forma

di particolari per consentirne una migliore fruizione e comparazione.

## NOTE

<sup>1</sup> Fedele Merelli, Agostino Colli, *Il convento dei cappuccini e il tempio del Sacro Cuore di Gesù in Milano*, O.F.M.Cap., Milano, 1987. Questo volume è stato rieditato nel 2008 dalla casa Editrice Velar di Gorle, con l'aggiunto di un significativo inserto fotografico a colori.

<sup>2</sup> Cfr. Ferdinando Zanzottera, *L'architettura Cappuccina del XIX secolo in relazione alle istanze tradizionali della cultura dell'ordine*, in: Luca Temolo (a cura di), Camillo Kaiser, un cappuccino tra gli artisti dell'800 lombardo, Museo e Beni Culturali Cappuccini, Milano, 2001, pp. 135-165.

<sup>3</sup> Cfr. Ferdinando Zanzottera, *Architettura e aspetti artistici del convento e della chiesa*, in: Rosa Giorgi (a cura di), *Sacro e liberty 1908-2008: un secolo di storia, arte e devozione*, Museo Beni Culturali Cappuccini, Milano, 2008, pp. 9-29.

<sup>4</sup> Fedele Merelli, *La breccia del convento di Monforte. Milano, 9 maggio 1898*, NED, Milano, 1998.

<sup>5</sup> A questa pubblicazione fa esplicito riferimento questo stesso volume, nato come ampliamento e approfondimento delle ricerche condotte nel 2008. Mi sia dunque consentito ringraziare i superiori provinciali dell'ordine, la responsabile del Museo Beni Culturali Cappuccini Rosa Giorgi e, in particolare, padre Agostino Colli e padre Costanzo Cargnoni (responsabile dell'Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi) per la loro collaborazione e per aver acconsentito alla pubblicazione dei materiali archivistici.

<sup>6</sup> Ferdinando Reggiori, *Milano 1800-1943. Itinerario urbanistico-edilizio*, Edizioni del milione, Milano, 1947, p. 354.

<sup>7</sup> Paolo Mezzanotte, *L'edilizia milanese dalla caduta del Regno italico alla prima guerra mondiale*, in "Storia di Milano", Fondazione Treccani, Milano, 1962, vol. XV, p. 452.

<sup>8</sup> Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Le chiese di Milano*, Electa, Milano, 1985, p. 354.

<sup>9</sup> Luciano Zepppegno, *Le chiese di Milano*, Newton Copton Editori, Roma, 1990, p. 292.

<sup>10</sup> Flavio Conti, *L'ambiente della zona 3*, Quaderni della zona a cura della Commissione Cultura, Comune di Milano, Milano, 1985, p. 25.

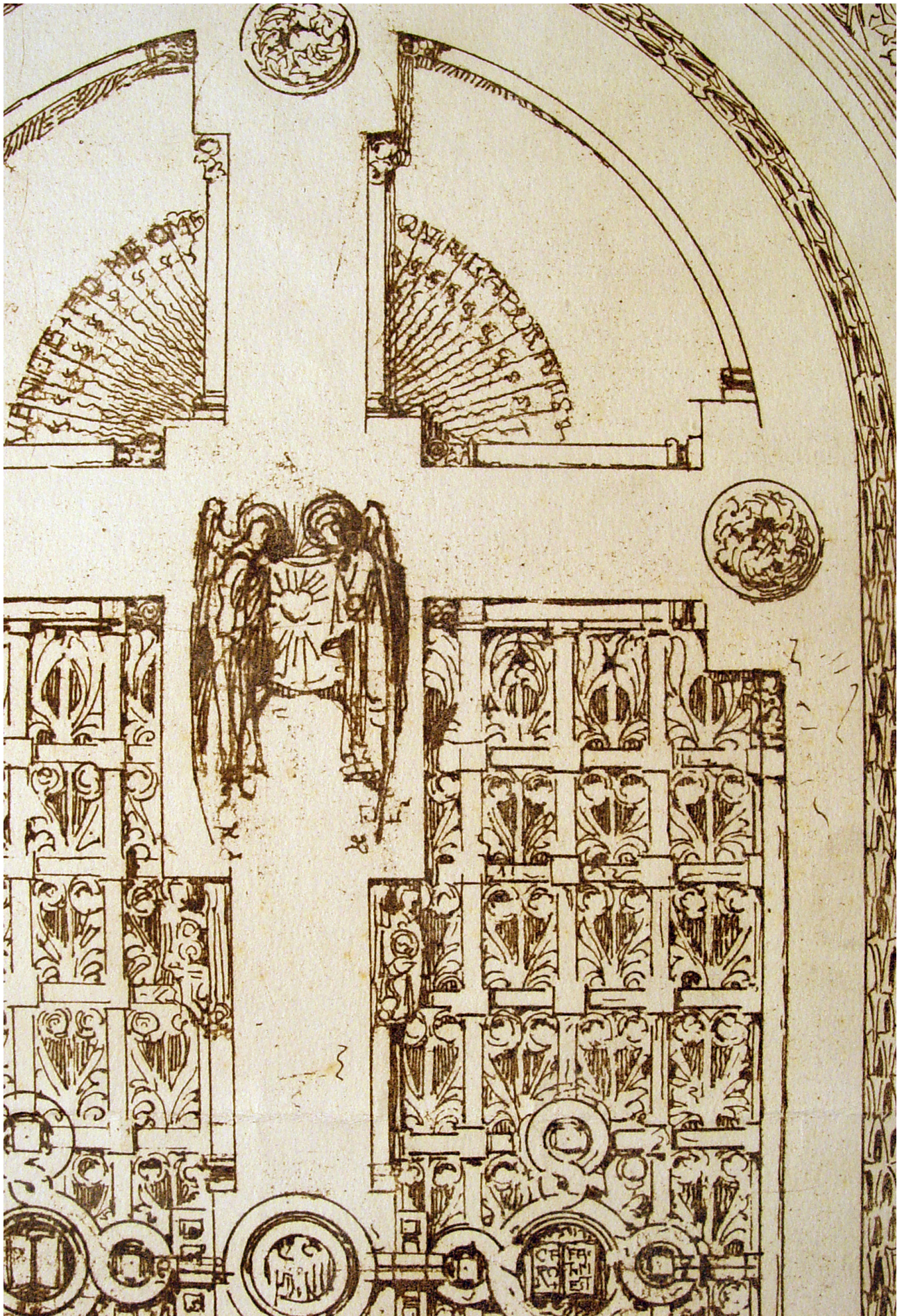
<sup>11</sup> Carlo Ponzoni, *Le chiese di Milano*, Arti grafiche milanesi, Milano, 1930, pp. 562-564.

<sup>12</sup> Raffaele Bagnoli, *Le strade di Milano*, Effeti, Milano, 1971, vol. IV, pp. 1795-1796.

<sup>13</sup> Ercole Arturo Marescotti, *Una nuova chiesa*, in "Ars et Labor", Milano, anno 64 (15 gennaio 1905), vol. I, pp. 14-19.

<sup>14</sup> Paolo Mezzanotte, *Nuova fronte della chiesa del Sacro Cuore in Milano*, in "L'edilizia moderna", Milano, anno 26 (1917), vol. I, p. 1.







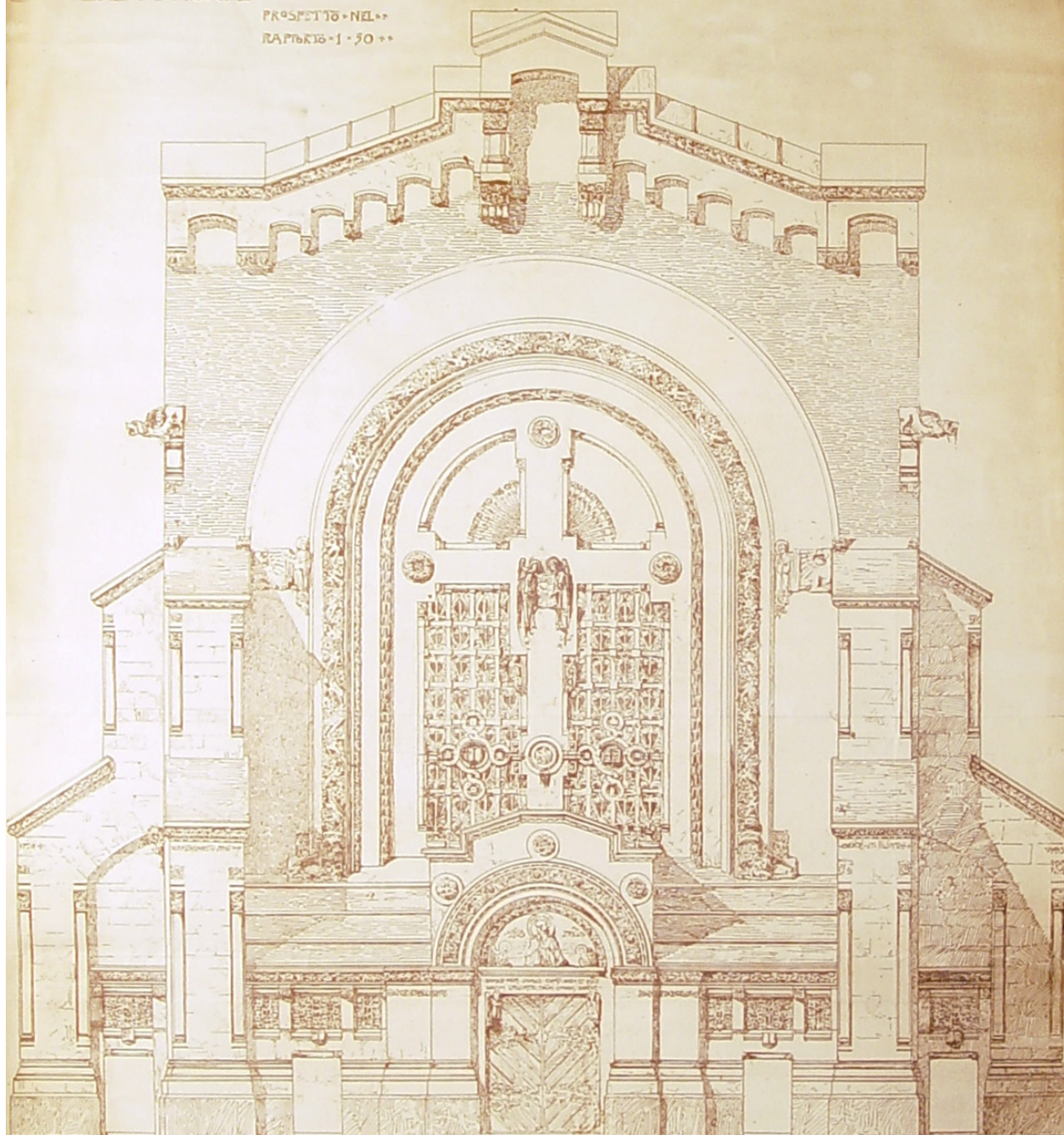






CHIESA \*DE\* REVERENDI PADRI CAPPUCINI  
IN \*L'ARTE\* MONFORTE \*

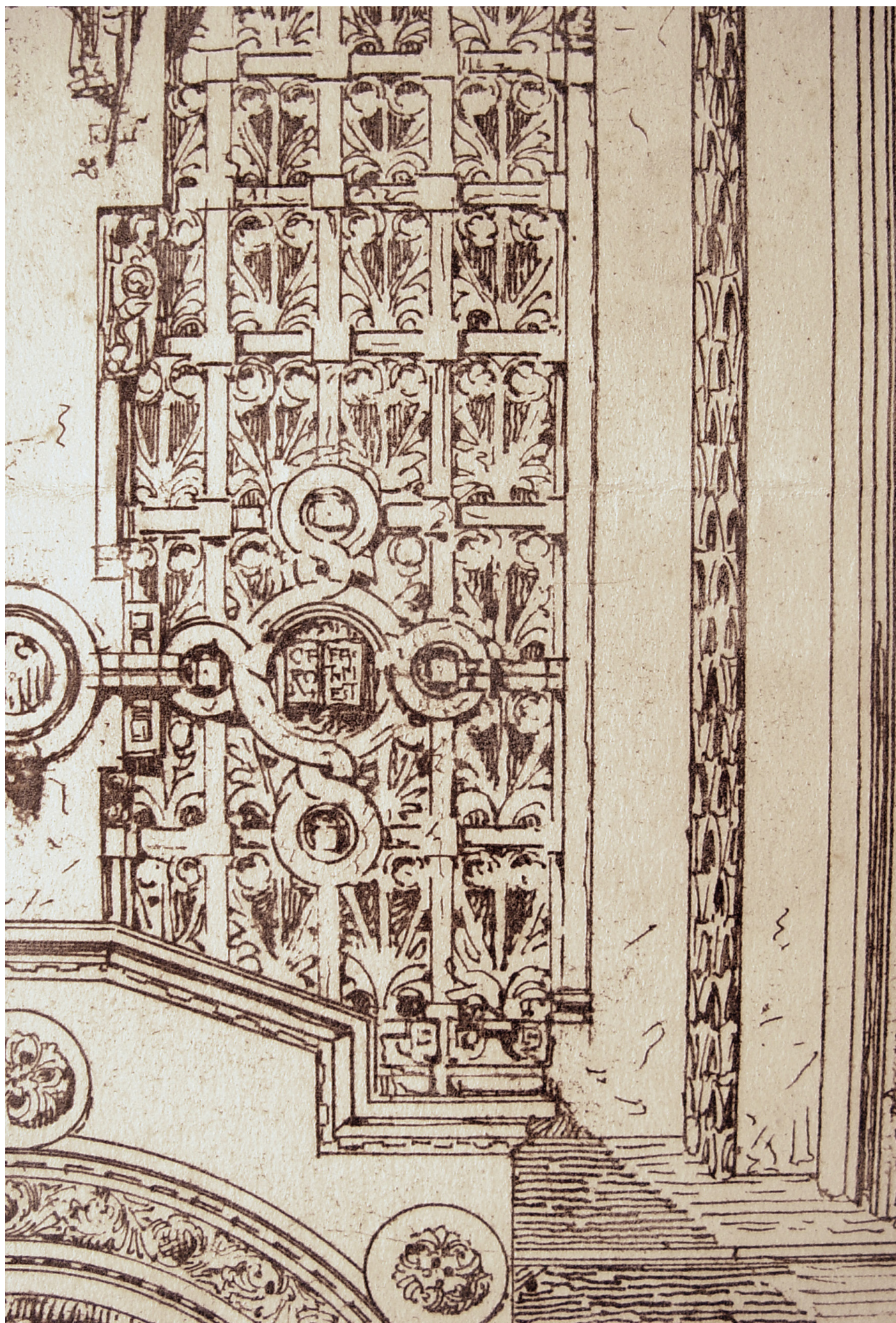
PROSPETTO \*NEL\*  
RAPPORTO \*1 - 50 \*\*



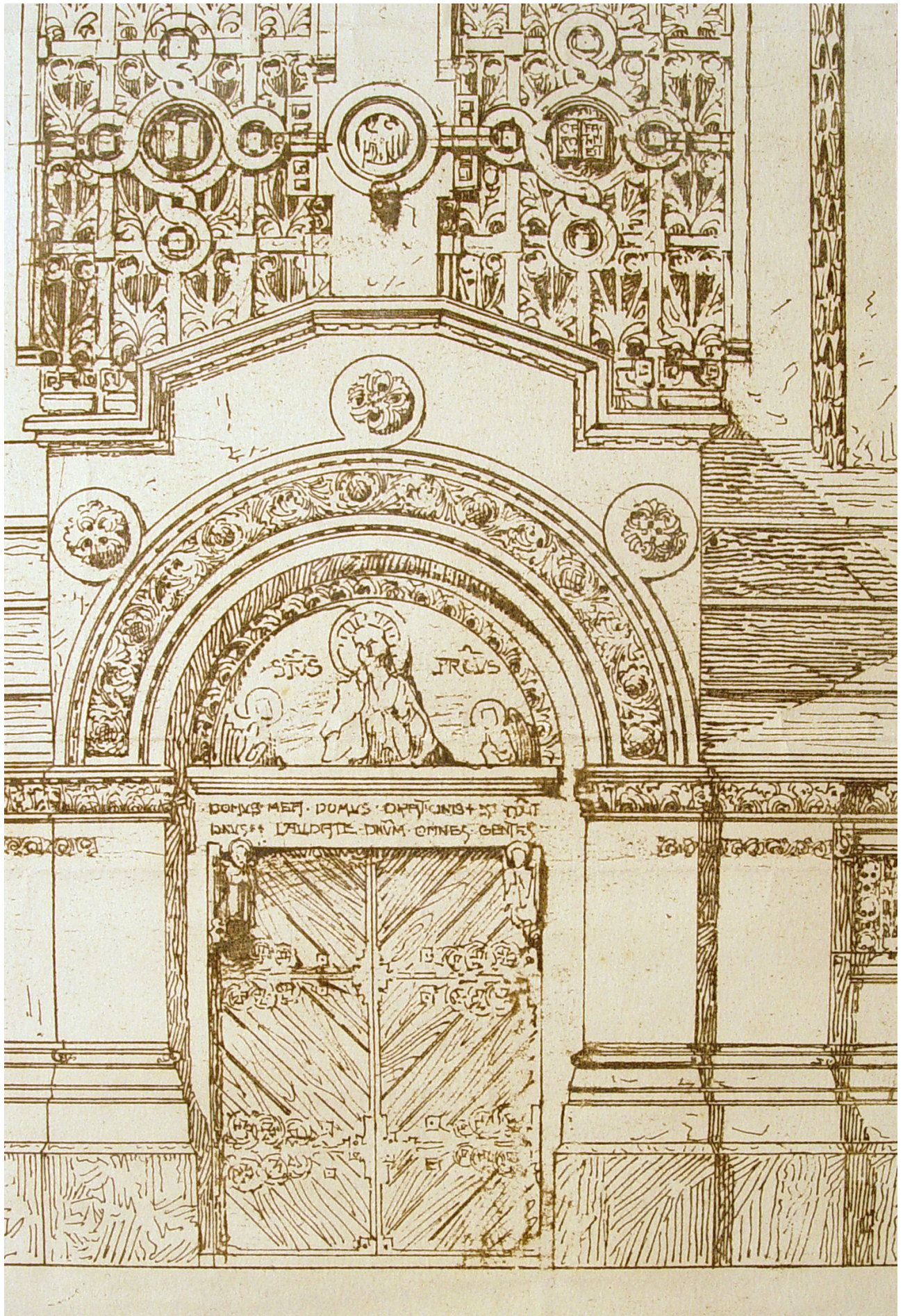
ING. G. COMI  
ING. P. BELLINZAGHI

AUTORI DEL PROGETTO













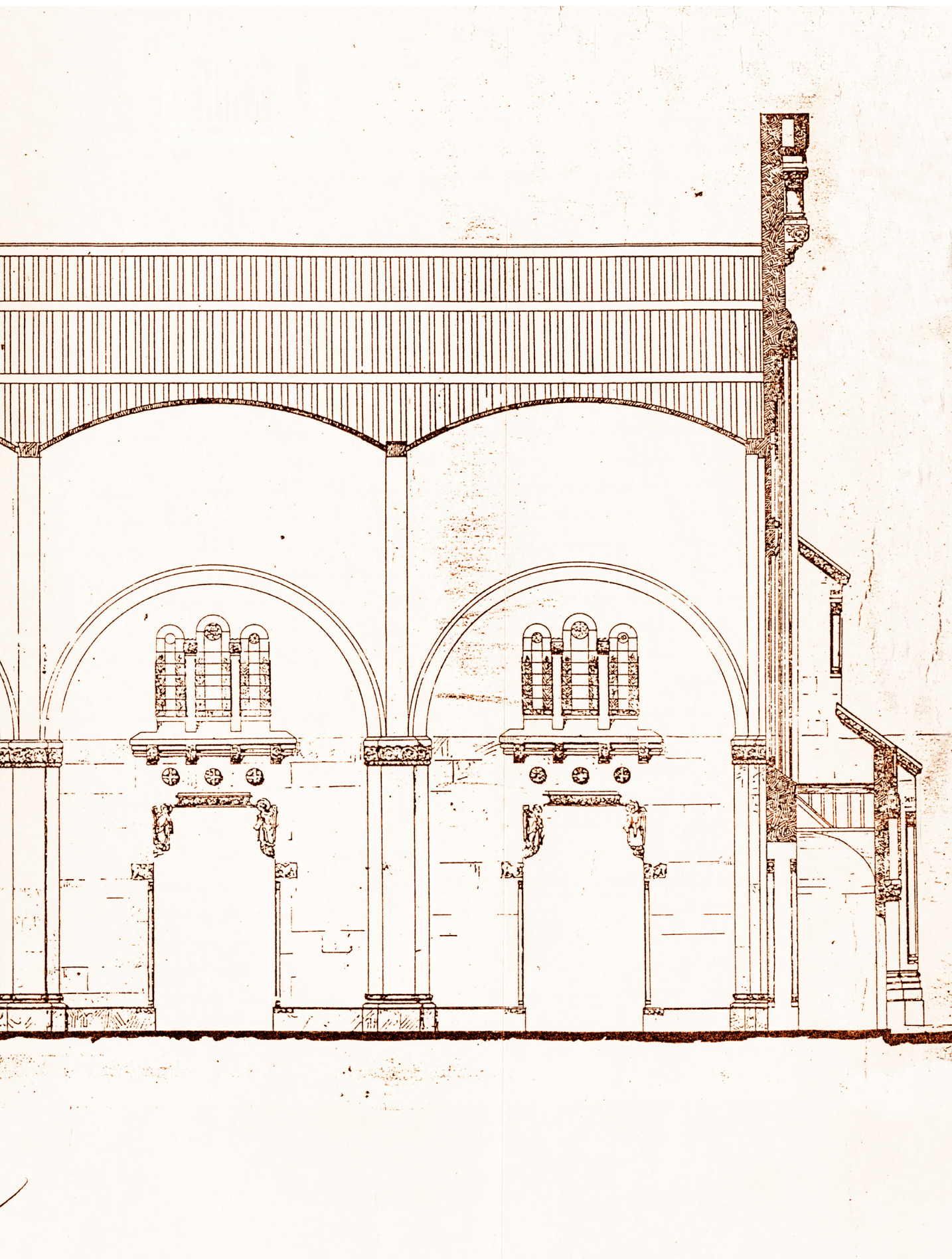
CHIESA \* DI \* REVERENDI PADRI CAPPUCINI \*  
IN \* MONTE \* MONORTE \*

ING. G. ONISI - AUTORE DEL PROGETTO.  
ING. P. PEZZI - AUTORE DEL PROGETTO.



*Sezione longitudinale*







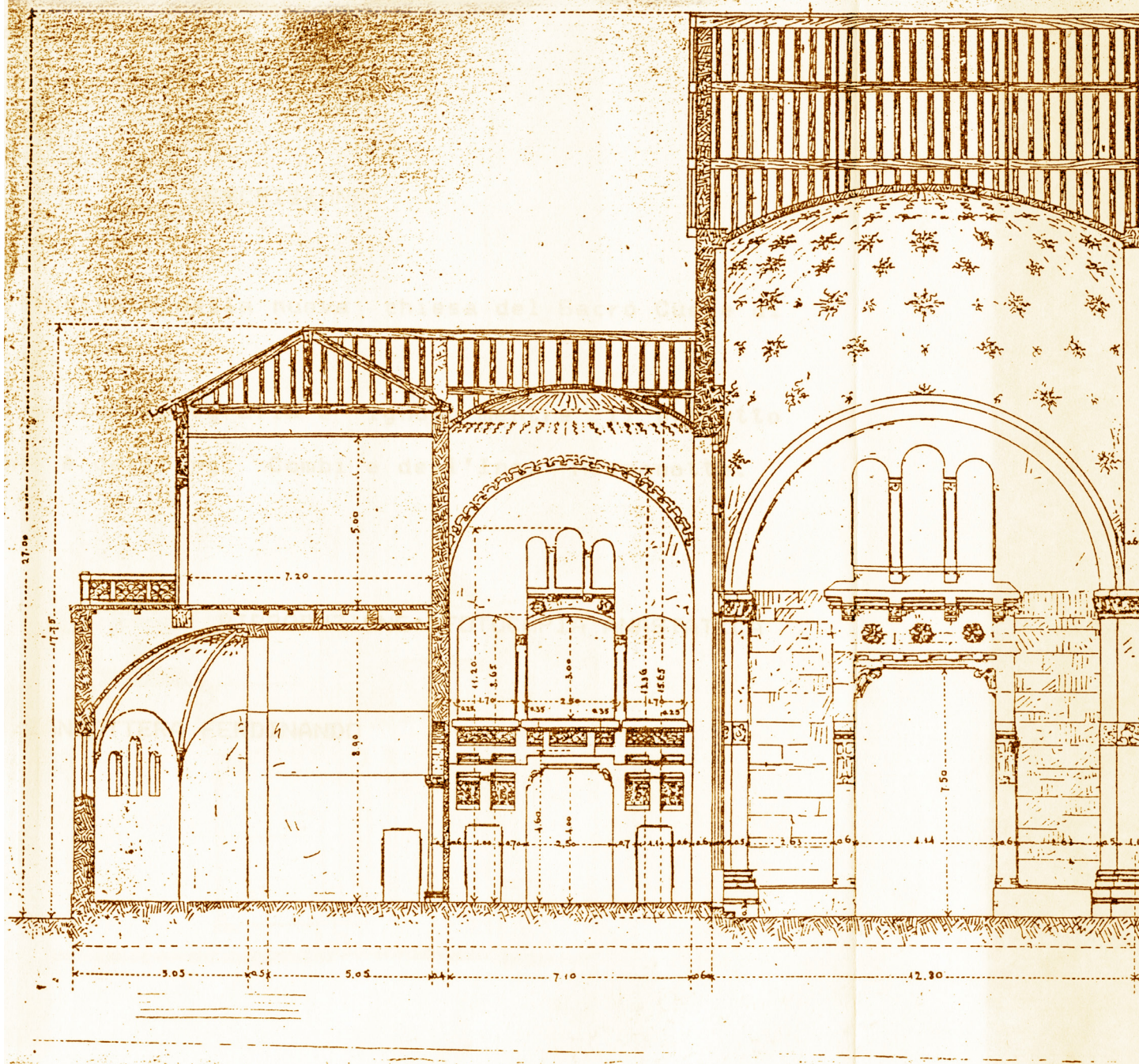


CHIESA DEI REI PADRI CAPPUCINI

IN VIALE MONFORTE SEZIONE

LONGITUDINALE

ING. G. COMBI  
ING. P. MEDZINOTTE















CHIESA. DEI. RR. PP.  
PARTICOLARE. DEL. RHPF. n. 1:10

PS. G. COMB.  
ED. P. ARZUFFANTE. AUTORE DEL PROGETTO.

DOMVS MEA DOMVS ORATIONIS EST DICT DOMINVS IHSVS  
SERVAT DOMINVS OMNES GENTES IN CHARITATE ET AMORE















Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda  
Palazzo Arese Jacini, Pza Arese, 12  
20811 Cesano Maderno  
tel. 0362.528118 (sei linee telefoniche)  
[www.istitutoartelombarda.org](http://www.istitutoartelombarda.org)

Le riproduzioni e la stampa  
sono state eseguite presso lo stbilimento  
*Mascarini Giulia* - Calcinato (BS)

Finito di stampare nel 2016









ISBN 9788885153288